YIL BİR MART 1965 SAYI ALTI

YENİ DERGİ

AYLIK SANAT DERGİSİ

ÇEŞİTLİ GÖRÜŞLERE GÖRE

EDEBİYAT VE HAKİKAT İLİŞKİSİ

DE YAYINEVİ

İKİ BUÇUK LİRA

GELECEK SAYILARDA

1.
DÖŞEĞİMDE ÖLÜRKEN
Olga W. Vickery

2.
BİLİNÇ AKIMI ÖZEL SAYISI

3.
GÜZELLİK
Christopher Caudwell

4.
FREUD, MARX VE KIERKEGAARD
Frederick J. Hacker

5.
ECE AYHAN İÇİN SORULAR
Memet Fuat

6.
CAMUS'NÜN YABANCISI
Jean-Paul Sartre

7.
STRINDBERG'DEN BERTOLT BRECHT'E
Eric Bentley

8.
YAZARLARLA ELEŞTİRMENLER
Aragon

BU SAYININ ana yazısında Berna Moran edebiyatın hakikat (vérité-truth) ile ilişkileri konusundaki çeşitli görüşleri inceliyor, memleketimizde nicedir süregelen bir tartışmayı düzenliliğin, başka bir söyleyişle, bölümlemenin getirdiği aydınlığa ulaştırıyor. «Yeni Dergi» de yayımlanan ilk yerli inceleme oluşuyla da ayrı bir önemi var bu yazının, bizler için. Berna Moran İstanbul Üniversitesi'nde İngiliz Edebiyatı profesörüdür. Akşit Göktürk, T. S. Eliot'ın gelişmesini anlatan yazısını İngiltereden gönderdi. Yazıda adları geçen denemelerin bazılarını şairin yayınlarımız arasında çıkmış olan «Denemeler» adlı kitabında bulabilirsiniz. Ayrıca, Eliot'ın bu sayıda sunduğumuz «Baudelaire» denemesi de çok beğenilen bir yazısıdır. Said Maden'in Baudelaire çevirileri pek azı okur önüne çıkmış olan sayıları hayli kabarık çalışmalarından birkaçı. Titizliğiyle tanınan çevirmen yıllardır Baudelaire'in şiirlerini tekrar tekrar çeviriyor, ama yaptığı işle bir türlü yetinmediği için yayımlamıya yanaşmıyor her zaman. Okurlarımız gelecek sayımızda önemli bir değişiklik görecekler: «Değinmeler» bölümü. Bu iş için dergiye on altı sayfa ekliyeceğiz. Bütün sanat kollarında, yerli ve çeviri yazılarla, ayın sanat olaylarına değinilecek, tartışmalara girişilecek. Derginin sonunda, kitaplar bölümü gibi, ayrı bir bölüm. Gene gelecek sayımızda William Faulkner'ın bu ay yayımladığımız «Döşeğimde Ölürken» adlı romanı üzerine uzun bir inceleme okuyacaksınız. Mayıs sayımız ise «Bilinç akımı özel sayısı» olacak. O zamana kadar Faulkner'ın «Ses ve Öfke» adlı romanının da Remzi Kitabevi'nce yayımlanacağını umuyoruz. Böylece yazarın iki büyük romanını okumak, ayrıca «Yeni Dergi» nin özel sayısıyla bu romanların tekniği üzerine geniş bilgi edinmek fırsatını bulacaksınız. «Ses ve Öfke» yi çeviren Rasih Güran son günlerde çok önemli bir çeviri daha yaptı : John Cruickshank'ın «Albert Camus ve Başkaldırma Edebiyatı». Çeviri izni Oxford University Press'den De Yayınevi'nce satın alınmış olan bu kitap Nisan ortalarında yayımlanacak. Okurlarımızın nicedir bekledikleri, Jean-Paul Sartre'ın Nobel kazanan kitabı «Sözcükler» ise Martın ilk haftasında satışa çıkarılacak.

YENİ DERGİ

YÖNETEN : MEMET FUAT

Aylık sanat dergisi. Sahibi : Metin Yasavul. Yazı işleri sorumlusu : Fuat Bengü. Yönetim yeri: De Yayınevi, Ankara Caddesi, Vilâyet Han, kat 2, nr. 13, Cağaloğlu, İstanbul. Abonesi: Bir yıllık 24 lira, iki yıllık 44 lira. İç baskı: Gün Matbaası. Kapak: İstanbul Matbaası.

YIL BİR MART 1965 SAYI ALTI

BEHÇET NECATİGİL

DAKTİLO

Bana pek sert vurmuşlar, bir yerlerim ağrıyor
Ya gün boyu bastıran bu uyku
Sevincin sesi çıkmıyor.

Evlerinin önü çeşme, sularım alınıyor
Bu çok tuzlu çöreği hangi kalbsiz yedirdi
Bağrım fena yanıyor.

Kimlerin elinde, herkes benden biliyor
Ne hoyrat kullanmışlar
Sevincin sesi çıkmıyor.

APARTMAN

Aydınlık karanlıkta şimdi daha belirgin
Yabancı bakışlara bir şey söylemeyen resim.

Benim onlardan gizli gittiğim yerler iyice
Ama neden hep üstüme çevrilir
Hele yorgun saatlerde eski tabanca.

Ne zaman çıktığım sokaklara dalsam
Uyur pis çaputlarda bir çocuk
Zehir gibi bakar bazı kadınlar.

Aşağılarda taş -- ben bunu istemedim --
Düşer gibi en üst kattan yere cam.

ÇEMBER

Yıkılışlar, kalkışlar aynı güne raslamasa!
Öğlen bir dostu gömdüm, gece eğlentideydim
Suç benim miydi, çağ.

Demin ezan okundu, uydum Tanrı çağrısına
Derken yollara düştüm, dik açı bacakların
Birleştiği nokta
Suç benim miydi, çağ.

Bir erdemi sayıkladım belki uzun bir süre
Sanki bir tapınakta
Bu çok açık bir kitaptır, belli oluyor
Suç benim miydi, çağ.

YİNE

Çoktan bitmiş konuşacaklarımız
Tekrar tekrar konuşalım.
Akşamdır, alkol, aslında kanıksamışız
Gel yine sevişelim.

Boş! Ver bir dolu
Düşlerde derviş.
Kırmızı beyaz güller
Mezarda bitermiş.

Düşündüler çok mu az
Biz de düşünelim.
Her geceye giden parfüm sevişmek
Gel yine sürünelim.

İNDİRGEMEK

Çevre daralmalı uzak
lardan el çekmeli.
Azaldıkça güzel birden
bire kesilmeli.

Eski posta tatarlarının atlarında
Vardı geldi gazeller, ağıtlar
Sonradan çıkardım, çoğunu yer gizledi.

Uzayıp gitmelerden -- Gecikmiş giyotin!
Biz buraya saat kaçta gelmiştik
Karanlık hâlâ çökmedi.

KÖŞEBENT

Bir yüzümü aldı gitti ustura,
Çekin şu lâmbanızı karanlıkta kalayım.
Bir yanım sur, bir yanım --
Ki sert taşlar oyulur.

İçki yalnızlıklarda uzun konuşmalardır,
Biri varsa susmak.
O ağır kapakları hangi şarap kaldırır,
Hiç sanmıyorum.

Benzeri yüzyıllarda seslenmeler var, duy!
Yarı yüzümün acısı Hayyam ve Fuzuli.
Aşkın göz yaşları mı, gördüktü gençken
Çok kötü bir filimdir.

En yakınımızla bile öyle uzak ki ara
Hangi gemi götürür.
Bir tepeden koca kent
Minnacık bir kutudur.

CEMAL SÜREYA

ARKA GÜNEŞ

Yabansı sesiyle doldurup bardağımı
Boşaltır sonra belirsizliğe
- Elleri var ellerim gibi -
Çekip götürdüğü kadın
Getirdikten sonra raslantının.
Kuşlar dal değiştirdikçe
Kıyıya uzanan düzlük
Kurtarır karnındaki arıyı
Yitirir uçlarını çatılar
Ay çakıllara bölünür.

Bir daldır uykusuzluk
Sallanır sürekli gecede

Deniz seyrelir ayaklarında
Şehir kaçağı çocukların
Tükenir askerlerden kışla
Söner Kış sapar telefon
Unutur otomobiller.
Denize aralık çocukların
Yabansı sesiyle belirsizliğe
Boşaltır göğü dalgın dalgın
Sallanan ışıldaklar.
Kuşlar dal değiştirdikçe
Balıklar elbirliğiyle
Derindeki durumlarını
Savunurlar huni şeklinde.

Bir kan salkımıdır şarkısı
Dağılır, incelir belledikçe
Evlerle bacalarla karışık
Karaağaçların üstüne yükselir
Oradan yönetir korkuyu
O beyaz o erken o ilk
O yapışkan uğultu
Acının tekniğini öğretir,
Dört Yön birbirini yokladıkça
İki tanrı çeker arabasını
Ölümün dağlara doğru.

Yaprak yaprak suçsuzluğunu
Soyduğum serin bıldırcın
Kuşlar dal değiştirdikçe
Savunur kendini solgun.
Aracısız bir ses gibi
Sallanan aralık kadın,
Kuşlar dal değiştirdikçe
Sokağı dönen gözleri
Çalar çiniye çiniye

Susunca bir ağaçtır
Otağı sessizliğin.
Loncaların bakırı
Konuşunca da.

Ve ay
Devşirir ensesindeki
Ihlamur çiçeğini
Ay
Arka güneş.

ÖĞLE ÜSTÜ

Babası ip yerine yılana çekilmiş
Bir çocuğun çifte korkusu öyledir
Boynundan yavaşça çözülerek
Atkısı bir tambur sesine uzanır

Gökte bir süre kayar gözleri
Öpüşü hançerlenmiş bir kadının
Tutunacak yer bulamayınca
Gider bir ırmakta karar kılar

Ve kururken gözyaşları
Gürültüsüz bir platini
Usul usul indirir
Celladının damarlarına

Ey sevgili yalnızlık
Senin günübirlik sokaklarında
Dopdolu bir öğle
Bir kuş serpintisini, ölümün
Canevine sürgün götürüyor

Bir şehir söyle bana bir şey anlatmasın
Kuzeye çıkmanın coşkusundan başka

MOLA

— Kartallar dolanıyor generalim
— Kartallar dolanır da dolanmaz da
Kaç tane vurmuştum Mütarekede
Ama düşman demeye dilim varmıyor
Zaten böyle durumlarda ve aşkda
Taşınacak silâh değildir gurur

— Ölüyorum yüzbaşım ölüyorum
— Bana bak ben yüzbaşı değilim
Üstelik biraz sonra talim var
Dört rüzgârı biçen mitralyözlerin
Uçlarında gökyüzü mayalanıyor

— Çavuş pırpırların ne mavi
— Görünce kamaştı da ellerim
Şah İsmail'in üç sevgilisini
Gülizar, Gülperi, Arap Üzengi

— Asker su ver asker
— Ben asker değilim nişanlıyım

T. S. ELIOT

BAUDELAIRE

I

Baudelaire'in dürüst bir değerlendirilişi İngiltere'de çok yavaş oldu, Fransa'da bile bu değerlendirme eksik ve yan tutarcasınadır. Bu şairin değerini anlama ve yerini bulma zorluğunun özel nedenleri var, bence. Bir kere Baudelaire çağının görüş açısından hem çok ilerde, hem de bu açıya iyice bağlıydı, çağın sınırlı artamlarına (merits), eksikliklerine, modalarına uyuyordu. Ayrıca, kendinden sonra gelen bir şairler kuşağının yetişmesinde büyük payı vardı; İngiltere'de Swinburne tarafından aşırı derecede övülmek ve Swinburne'ü izliyenlerin eline düşmek talihsizliğine uğramıştı. Evrenseldi, ama aynı zamanda yaratmakta en çok kendisinin emek harcadığı bir modayla sınırlanmıştı. Kalıcıyı geçiciden sıyırıp çıkarmak, Baudelaire'i etkilerinden ayırmak, ve onu ilk olarak beğenen İngiliz şairlerinin çağrışımlarından kurtarmak az iş değildir. İlk başta kaplayıcılığı (comprehensiveness) yol açar bu zorluğa, çünkü yan tutan her eleştirmen bugün bile Baudelaire'i kendi inançlarının önderi yapmak ister.

Baudelaire'in düzyazı yapıtlarının önemini olumlamaktır bu denemenin amacı; bu yapıtlardan, şiirlerini inceliyenler için son derece gerekli olan bir tanesinin çevrilmesi amacımızı onaylıyor (1). Baudelaire'i «Fleurs du Mal» yazarından daha fazla bir şey olarak görmektir bu, dolayısıyla o kitabı değerlendirişimizde bir değişiklik yapmamız gerekir. Baudelaire ününü «Sanat, sanat için» sözünün bir dogma olduğu sıralarda kazandı. Şiirlerine gösterdiği dikkat, çağının verim bolluğuna karşın İngiltere ve Fransa'da kendini yalnız bu kitapla sınırlaması, Baudelaire'in yalnızca sanat için yazan bir sanatçı olduğu kanısını güclendirdi. Bu öğreti kimseye gerçekten uygulanamaz elbette; bu öğretiye örnek olmaktan daha ileri gidip onu bir «yaşam kuramı» olarak ileri süren -ikisi oldukça ayrı şeylerdir- Pater bile uyguluyamamıştı kuramını. Ama gene de eleştiriyi ve değerlendirmeyi etkiliyen bir öğretiydi, Baudelaire üzerine yerinde bir yargıya varılmasını önlemişti. Aslında sanıldığından daha büyük bir adamdı o, pek öyle eksiksiz bir şair olmasa bile.

Baudelaire için parçacıksal (fragmentary) bir Dante denilmişti; değerli bir betimleme (description) değildir bu. Dante'nin tadına varanların Baudelaire'den de tad aldıkları doğru; ama ayrılıklar da benzerlikler kadar önemlidir. Baudelaire cehenneminin nitelikleri ve imlemi (significance) Dante'ninkinden çok ayrıdır. Bence, Baudelaire'i daha geç ve daha sınırlı

(1) «Journaux Intimes», Christopher Isherwood çevirmiş, Blackmore Press basmıştır.

bir Goethe olarak betimlemek daha doğrudur. Çağını tıpkı Goethe'nin önceki bir çağı temsil ettiği gibi yansıttığını şimdi görmiye başlıyoruz. Yeni kuşağın bir eleştirmeni olarak Mr Peter Quennell, «Baudelaire and the Symbolists» adlı kitabında şöyle diyor:

«Kendi çağının havasına girmiş, çağın dizesi (pattern) daha yarımken bu dizeyi görmüş ve anlamıştı, ve - çünkü yakın geleceği görmemizi engelliyen yalnızca bugünü yanlış anlamamız, gerçek ve geçici eğilimlerini, gereklerini birbirinden ayıramamamızdır - çağımız şiirinin alınyazısını hâlâ ilgilendiren estetik ve ahlâk düzeylerindeki birçok sorunları önceden görmüş ve yazılarında belirtmişti.»

Böylesine çağının havasına girmiş bir adamı çözümlemek zordur. Çağının saçmalıklarına, bulgularına açıktır; Geothe'de olduğu gibi Baudelaire'de de zamanının modası geçmiş saçmalıklarına raslanır. Her zaman, her bakımdan eksiksiz «sağlığın» ve evrensel merakın simgesi olan Alman şairiyle, zihin sağlıksızlığının ve şiirde yoğunlaştırılmış bir ilginin simgesi olan Fransız şairi arasında bir paralellik göstermek paradoks gibi görünebilir. Ama bunca zaman geçtikten sonra iki sanatçının «sağlıklılık» ve «sağlıksızlık» ayrımı önemini yitiriyor; iki modayı da, sağlığı da hastalığı da arkamızda bıraktık artık, ve her iki sanatçı da «çağlarının havasına girmiş», durup dinlenmiyen, eleştiren, merak eden zihinlere sahip, ikisi de birçok şeyleri anlamış, önceden görmüş kimseler. Doğrusu Goethe, Baudelaire'in yanaşmadığı birçok konularla ilgilenmişti; ama Baudelaire'in zamanında insanın çağın havasına girmek için böylesine çeşitli konularla ilgilenmesi gerekmiyordu; üstelik geriye dönüp baktığımızda Goethe'nin çalışmalarının çoğunu, pek haklı olmasak da, acemice meraklar olarak görüyoruz. Baudelaire'in düzyazı yapıtlarının çoğu (İngiliz okuyucusunu daha az ilgilendiren Poe çevirileri dışında) Goethe'ninkiler kadar önemlidir. «Fleurs du Mal»i kesinlikle ışığa çıkarıyorlar, aynı zamanda da yazarı değerlendirmemizi genleştiriyorlar (expand).

Bugünlerde Baudelaire'i ağırbaşlı, Katolik bir Hıristiyan olarak sunmak nasıl modaysa, bir zamanlar Baudelaire'in Şeytancılığını ciddiye almak da modaydı. Özellikle «Journaux Intimes»e bir giriş olarak bu kanı ayrılışını tartışmak gerekir. İlk görüş - Baudelaire'in özünde Hıristiyan olması - gerçeğe ikinciden daha yakındır, bence; ama bir sakıncalık (reservation) payı bırakılmalıdır bu önermede. Baudelaire'in Şeytancılığı daha az inandırıcı olan süslerinden sıyrılınca, ortaya çıkan şey, Hıristiyanlığın bir parçasının, ama çok önemli bir parçasının, yarı karanlık bir sezgisidir. Yapmacık olmıyan Şeytancılık da zaten Hıristiyanlığa arka kapıdan girme çabasıydı. İçtenlikle dine sövme, yalnız sözcüklerden meydana gelmeyip içten bir ruha dayanıyorsa, eksiksiz Hıristiyan için olduğu kadar, bütünüyle Tanrısız bir adam için de olanaksızdır. İnancı olumlamanın bir yoludur bu. Yarım inancın bu şekli «Journaux Intimes»in bütününde kendini gösterir. Baudelaire'in imleyici yanı teolojik saflığıdır. Hıristıyanlığı kendi arayıp bulmaktadır; bir moda, ağır basan toplumsal ya da politik nedenler ya

da herhangi bir raslantı olarak kabullenmemektedir onu. Bir bakıma, başlangıçtan başlamaktadır; bir bulgucu olduğu için, ne bulduğunu ve bulduğu şeyin nereye yol açacağını kesinlikle bilmemektedir; tek başına bir insan olarak, kuşaklarca insanın çabalarını tekrarladığı söylenebilir. Onun Hıristiyanlığı öz, ya da oğulcuk (embryo) halindedir; en iyimserce bir deyişle, Tertullian'ın aşırılıklarına sahip olduğu söylenebilir (Tertullian bile bütünüyle kurallara uygun ve dengeli sayılmaz.) Onun yaptığı Hıristiyanlığı kılgılamak (practise) değil - zamanı için çok daha önemli bir şey - «gerekliliğini» öne sürmekti.

Baudelaire'in mizaç sağlıksızlığını (morbidity of temperament) görmemezlikten gelemeyiz elbette: Crépet'nin incelemesini, ya da François Porché'nin yeni çıkan küçük biyografik çalışmasını gören kimse kolaylıkla unutamaz bunu. Baudelaire'in sağlıksızlığını, hiç hesaba katılmıyacak ya da yapıtlarında sağlam olanla olmıyanı birbirinden ayıracak talihsiz bir hastalık olarak ele alırsak çok yanılırız. Sağlıksızlığından sıyrılınca yapıtlarının hiçbiri olanaklı ya da imleyici olamazdı; zayıflığı daha büyük bir güc bütünlüğü haline getirilebilir; Goethe'nin sağlıklılığıyla Baudelaire'in hastalığının kendi başlarına bir anlamları olamıyacağını söylerken bunu demek istiyordum: iki adamın kendilerine bağışlanan artamlarla meydan getirdikleridir önemli olan. Dünyanın gözünde ve özel yaşayışla ilgili bütün geleneksel sorulara göre, Baudelaire tepeden tırnağa kötü huylu, çekilmez bir adamdı: iyilik bilmezlik ve geçimsizlik yetileri olan, hoşgörülemiyecek derecede sinirli, her şeyi en kötü duruma sokmıya inatla kararlı bir adam; eline para geçse, harcardı; arkadaşları olsa, onları kendisinden uzaklaştırırdı; talihi iyi gitse, buna da tepeden bakardı. Kendinde büyük bir zayıflık ve büyük bir güc duyan insanın onuruna sahipti. Büyük bir dehâ olduğu için, gücü bulunsa da, zayıflığını yenecek ne sabrı, ne de isteği vardı; tersine, kuramsal amaçlar uğruna kullanıyordu zayıflığını. Böyle bir tutumun ahlâki yönü bitmez tükenmez tartışmalara konu olabilir; Baudelaire için bu, zihnini özgürleştirmenin ve bıraktığı mirası ve dersi bize vermenin yoludur.

Baudelaire büyük bir gücü olan insanlardan biriydi, ama yalnızca «acı çekmek» için. Acı çekmekten kurtulamıyor, ötesine de geçemiyordu, böylece acıyı «kendine yöneltmiye» başladı. Bu koca edilgin (passive) acı ve hiçbir acının yok edemediği duyarlığıyla yapabileceği şey, acısını incelemekti. Bu sınırlama içinde Dante'den bütünüyle ayrıdır, Dante'nin Cehennem'-indeki kişilere de benzemez. Öte yandan, Baudelaire gibi acı çekmek, olumlu bir mutluluk durumu olanağını belirtir. Gerçekten, onun acı çekiş yolunda doğaüstünün ve insanüstünün bir çeşit varlığı görünmiye başlamıştır bile. Katkısızca doğal ve katkısızca insani olanı yadsır her zaman; başka bir deyişle ne «doğacı», ne de «insancı»dır Baudelaire. Ya kendini edimli (actual) dünyaya uyduramadığı için onu atıp Cennet ve Cehennem'i kabullenecek, ya da Cennet'le Cehennem'i algıladığı için bugünün dünyasını yadsıyacaktır: Her iki ortaya koyuş da savunulabilir. Önermelerinde büyük çapta romantik moloz birikimi vardır; «ses ailes de géant l'empêchent de marcher,» diyor, Şair ve Albatross için, ama inandıramıyor; öte yandan,

kendi ve dünya hakkında hakikatler de vardır. Ennui'si (can sıkıntısı) açıklanabilir elbette, her şeyin psikolojik ve patolojik terimlerle açıklanabileceği gibi; ama bu aynı zamanda, karşıt bir görüş açısından, ruhsal yaşam yolunda başarısız bir boğuşmadan doğan gerçek bir «acedia» (uyuşukluk) şeklidir.

II

Baudelaire'in zihninin asıl anlamını ve imlemini yalnızca şiirlerinden kavrıyamıyacağımıza inanıyorum. Bu şiirlerin şekil (form) üstünlüklerine, sözlendirilmelerinin eksiksizliğine, yüzeyde yatan bağdaşımlarına (coherence) bakarak, zihnin tanımlı (definite) ve son durumunu sunduklarını sanabiliriz. Gerçekte bu şiirlerde klâsik sanatın içel değil, dışal şekli vardır bence. On dokuzuncu yüzyıl şairlerinin şekli eksiksizleştirmiye verdikleri önem içte yatan düzensizliği desteklemek ya da gözden saklamak yolunda çabalardır bile diyebiliriz. Bir sanatçı olarak Baudelaire'in iddiası (claim) yüzeysel bir şekil bulmuş olmasında değil, bir yaşam şekli aramasındadır. Küçük çapta şekilcilikte hiçbir zaman, şiirlerini ithaf ettiği Théophile Gautier'nin düzeyine erişemedi: Gautier'nin küçük şiirlerinde Baudelaire'de raslanmıyan bir doyuruculuk, içerik ve şekil dengesi vardır. Baudelaire'in teknik yeteneği Gautier'ninkinden fazladır, ama duygusal içerik bir türlü kabına sığamaz. Araçları, ki bununla sözcükleri ve ritimleri yönetişini değil de, imge yığınağını anlatmak istiyorum (her şairin imge yığınağı bir yerde sınırlanmıştır), bütünüyle ölmez ve uygun değildir. Baudelaire'in orospuları, melezleri, Yahudi kadınları, yılanları, kedileri, cesetleri bugüne kadar tazeliğini koruyamıyan bir mekanizma meydana getirir; Şair'inin, Don Juan'ının ataları kolaylıkla izlenebilir. «Vita Nuova», ya da Cavalcanti'nin imgeler yığınağıyla karşılaştırıldığında, Baudelaire'in imgelerinin her zaman birkaç yüzyıl öncekiler kadar dayanıklı olmadığı görülür; Dante ya da Shakespeare ile karşılaştırın onu - eğer bir işe yararsa böyle bir karşılaştırma - Baudelaire'in yalnız çok daha küçük bir şair olduğunu değil, üstelik yapıtlarında zamana dayanmıyan şeylerin çok daha fazla olduğunu görürsünüz.

Bunu söylemek, yalnızca, Baudelaire'in zaman içinde tanımlı bir yere bağlı olduğunu söylemektir. Romantizm'in kaçınılmaz çocuğu ve kendi doğal özelliklerinden ötürü şiir alanında Romantizm'e karşı çıkan ilk adam olarak, o da, herkes gibi yalnız elinde hazır bulunan gereçlerle (materials) çalışabilirdi. Romantik bir çağda yaşıyan şair ancak eğiliminde «klâsik» bir şair olabilir. İçtense eğer, zihnin genel durumlarını bireysel değişikliklerle dile getirmelidir - bir «ödev» olarak değil, buna katılmadan edemediği için yalnızca. Böyle şairlerin düzyazı yapıtlarını, hattâ notlarını, günlüklerini okumak da bize yardımcı olabilir; kafa ve yürek, araç ve amaç, gereç ve ülkü arasında birbirini tutmazlıkları çözmemize yarar.

Baudelaire'in şiirini on dokuzuncu yüzyıldan zamanına kadar yazılmış Fransız şiirinin alınyazısından kurtaran ve, «Fleurs du Mal»e yeni ya-

zılmış önsözlerden birinde M. Valéry'nin dediği gibi, onu yabancı ülkelerde çok okunan tek çağdaş Fransız şairi yapan şeyin ne olduğuna kesin bir karar vermek pek kolay değildir. Şiirini bütün dillerin şairleri için bitmez tükenmez bir inceleme kaynağı yapan övmiye doyamadığımız teknik ustalığıdır bu bir bakıma. Şunu okuduğumuzda

Maint joyau dort enseveli
Dans les tenèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes;
Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes,

Mallarmé'nin daha aydınlık şiirlerinden bir parça olduğunu düşünebiliriz bir an için; sözcüklerin dizilişi o kadar özgündür ki (original), Gray'in ağıtından alınmış olduğunu görmiyebilir insan. Şunu okuduğumuzda

Valse mélancolique et langoureux vertige!

Laforgue'un Paris'ine giriveririz hemen. Baudelaire, İngiliz ve Amerikan şairlerinden ne kadar cömertçe yararlandıysa, Fransız şairlerine de o kadar çok verdi. Racine koşukçuluğunu (versification) tazelediği çok kereler söylenmiştir; oldukça içtendir bu görüş, ama kimi zaman çok durulmuştur üstünde, bir trük haline getirilmiştir. Ancak, bu koşuk sanatı dışında da, Baudelaire'in çeşitliliği ve araçları çoktur.

Kullandığı günlerde bile eskimiş, ikinci elden gibi görünen imgelerinin yanı sıra çağdaş yaşamdan alınma bir imgeler yığınağıyla şiire yeni olanaklar kazandırdı.

... Au coeur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux
Ou l'humanité grouille en ferments orageux,
On voit un vieux chiffonnier qui vient, hochant le tête,
Buttant, et se cognant aux murs comme un poète.

Yeni bir şey getiriyor bu, çağdaş yaşamda evrensel olan bir şey. (İronik bir terslikle Corbière'i muştulıyan son satır, kitabın ilk şiiri olan «Bénédiction»un bütünüyle karşıtlanabilir.) Yalnızca günlük yaşam imgelerinin kullanılışıyla, yalnızca büyük başkentin pis yaşamı imgelerinin kullanılışıyla değil, böyle imgeleri «birinci gerilim» düzeyine yükseltmesiyle - olduğu gibi sunarak ama bunlara kendilerinden çok daha fazla şeyler temsil ettirerek- Baudelaire başka insanlara bir boşalma ve dile getirme yolu yaratmıştır.

Özellikle Fransız şiirinin böyle bir bulgu yokluğundan eriyip gittiği bir sırada bu dil bulgusu Baudelaire'i büyük bir şair, şiirde büyük bir kilometre taşı yapmıya yeter. Gerçekten Baudelaire herhangi bir dilde «modern» şiirin en büyük örneğidir, çünkü onun koşuğu ve dili şimdiye kadar görmüş olduklarımızdan daha bütün bir yenileşmeye en yakın olanıdır. Ayrıca, ya-

şam'a karşı tutumundaki yenilik de daha az kökten, daha az önemli değildir. Bugün için şiirleri benzemiye çalışılacak ya da kullanılacak bir kaynaktan çok içtenliğin kutsal görevinin ve ödevinin hatırlatıcısıdır. Temel bir içtenlikten ayrılamıyordu. Içtenlik yüzeyi (çok üzerinde durulmamıştır bu noktanın) her zaman bulunmaz şiirinde. Önceden de söylediğim gibi, şiiri romantik kaynaklardan, Byron'cu babalıkla Şeytancı kardeşlikten bütünüyle kurtulmamıştır. Kara Ayin «şeytancılığı» pek yaygındı o günlerde; bunu sergilerken Baudelaire çağını yansıtıyordu; ancak, Baudelaire'de bu «başka bir anlama» da geldiği için şiiri kurtulur. Aynı süsleri kullanmaktadır, ama simgeciliğini bilincine vardığı bütün şeylerle bile sınırlıyamaz. «A rebours», «En route» ve «Là-bas» da Huysmans'la karşılaştırın Baudelaire'i. Zamanının birinci sınıf gerçekçilerinden biri olan Huysmans ancak şeytaniliğini dışal olarak ele aldığı ve çağın kendini dışa vuruşunu (olduğu gibi) betimlediği zamanlar ilginçleşmeyi başarır. Hıristiyanlığa ilgisi gibi bu konulara ilgisi de az ve önemsizdir. Huysmans bir belge sağlıyor yalnızca. Baudelaire, gülünç hokkabazlıklara dalmış olsaydı, bunu bile sağlıyamazdı. Ama o, aslında, zebaniler, kara ayinler, romantikçe dine sövmelerle değil, gerçek iyi ve kötü sorunuyla uğraşıyordu. Dine sövmenin yaygın imgelerini ve sözcüklerini kullanması bir raslantıdan başka bir şey değildir. Goethe'nin en iyi durumunu önceden temsil ettiği, sürekli hareketlerin, tasarıların, platformların, bilimsel ilerlemenin, insancılığın, hiçbir şeyi düzeltmiyen devrimlerin, ilerliyen bir bozulmanın, alçalmanın çağı olan on dokuzuncu yüzyıl ortalarında Baudelaire, yalnızca Günah'ın ve Bağışlanma'nın önemli olduğunu gördü. Dürüstçe gidebileceği yerden ileri geçmemesi dürüstlüğünü tanıtlar. Voltaire-sonrası Fransa'sının gözlemini yapan bir zihine (Voltaire... le prédicateur des concierges), «Napoléon le petit» nin dünyasını Victor Hugo'dan daha açıkça görebilen bir zihine, aynı zamanda gününün «Saint-Sulpicerie»siyle hiç ilgilenmiyen bir zihine, Günah gerçekliğinin görünmesi bir Yeni Yaşam'dır; seçim devrimi, plebisit, cinsel yaşam, giyim devrimi yapılan bir dünyada lânetlenme olanağı büyük bir rahatlamadır ve bu lânetlenmenin kendisi de bir çeşit dolaysız kurtuluştur - çağdaş yaşamın sıkıntısından kurtulmaktır, çünkü sonunda yaşayışa bir imlem kazandırır. Baudelaire'in bunu dile getirmek istediği kanısındayım; onu Byron'la Shelley'nin modernci Protestancılığından (modernist Protestantism) ayıran da budur. Baudelaire'in zihnini oyalıyan, görünüşte Swinburne'daki anlamıyla Günah gibidir, ama gerçekte kalıcı, Hıristiyan anlamıyla Günah'dır.

Gene de, önceden söylediğim gibi, Kötülük duygusu İyilik duygusunu belirtir. Kötüyü, dramatik temsil edilişleriyle karıştırdığı gibi, Baudelaire iyi kavramında da her zaman kesinliğe sahip değildir. Romantik Aşk düşünüsü bütünüyle defedilmemiştir daha, ama bütünüyle tutsağı da olunmamaktadır. M. Valéry'nin, bence haklı olarak, Baudelaire'in en güzel şiirlerinden biri diye gösterdiği «Le Balcon»da bütün romantik düşünü (romantic idea) görülür, ama daha fazlası da vardır: kişisel ilişkilerin «içinde» değil, ama kişisel ilişkiler «yoluyla» elde edilebilecek bir şeye uzanmaktır fazla olan bu bir şey. Gerçekten, çoğu romantik şiirlerde

acıklılık insan ilişkilerinin insan isteklerine uyamaması olgusunun sömürülmesinden doğar; bunun bir başka nedeni de, insan isteklerinin, gene insanca oldukları için memnun edemiyen amaçlardan başka ereği olacağına inanılmamasıdır. İnsan varoluşunun mutsuz gerekliliklerinden biri «kendimiz için arayıp bulmak» zorunda olmamızdır. Bu böyle olmasaydı, Dante'nin önermesi, hiç değilse şairler için, bütün işleri halledecekti. Romantik üzüntü vardır Baudelaire'de, ama yeni bir romantik özlem çeşidi bulur — özleminin türemlerinden (derivative) biri «poésie des départs», «poésie des salles d'attente»dır. Sözü edilen kitabın güzel bir paragrafında, «Mon coeur mis à nu» de, limanda yatan teknelerin, «Quand partons-nous vers le bonheur?» dediklerini imgeler, ondan sonra gelen Laforgue ise, «Comme ils sont beaux, les trains manqués,» diye haykırır. Kaçış şiiri - çağdaş Fransa'da Valery Larbaud'nun A. O. Barnabooth şiirlerine çok şey borçludur - Baudelaire'in bu paragrafında, mutluluk yönünün belli belirsiz seçilmesidir.

Ama, doğal olanı maneviye, hayvaniyi insaniye ve insaniyi doğaüstü olana uydurmakta Baudelaire, Dante'yle karşılaştırılınca, çok daha beceriksizdir; bildiğini kendi başına bulmuş olduğunu söyliyebiliriz, ve bu da epeyce bir başarıdır. «Journaux Intimes» adlı kitabında, özellikle «Mon coeur mis à nu»de, erkekle kadının sevgisi üzerine söyliyecek çok şeyi vardır. Özellikle üzerinde durulan özdeyişlerinden biri şudur: «la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal.» Sanırım bu, kadın-erkek ilişkilerini hayvanların çiftleşmelerinden ayıran şeyin, İyilik ile Kötülüğü ayırdetmeleri olduğunu Baudelaire'in bildiğini gösterir (doğal İyi ve Kötü'den, Püriten Doğru ve Eğri'den ayrı olan «ahlâki» İyilik ve Kötülük). Yarım, belirsiz bir İyi kavramı vardır Baudelaire'de, cinsel eylemi kötü olarak görmenin çağdaş dünyanın doğal, «yaşam-kazandıran», şen otomatizminden daha onurlu, daha az can sıkıcı olduğunu anlamıştı. Baudelaire için cinsel eylem hiç değilse Kruschen Salts'a benzer bir şey değildir.

İnsan kaldığımız sürece yaptıklarımızın ya iyi ya da kötü olması gerekir (2); iyilik ya da kötülük ettiğimiz sürece insanızdır; bir paradoks da olsa bu söz, kötülük yapmak hiçbir şey yapmamaktan daha iyidir: hiç olmazsa varoluruz böylece. İnsanın zaferi kurtuluş yeteneğidir diyebiliriz; ama zaferinin lânetlenme yeteneği olduğu da söylenebilir. Devlet adamlarından hırsızlara kadar bütün kötülük işliyenler için lânetlenecek kadar adam olmadıkları söylenebilir. Baudelaire lânetlenecek kadar adamdı: Lânetlenip lânetlenmediği başka bir soru elbette, ve onun rahatı için dua etmekten bizi alıkoyacak bir şey yok. Başka varlıklarla aşağılayıcı alışverişlerinde bu yetisi içinde güvenle yürüyordu: politikacılardan ve Parisli gazete yayıncılarından esirgenen lânetlenmeye o hak kazanmıştı.

III

Baudelaire'in mutluluk kavramı biraz çelimsiz olma eğilimindeydi; en güzel şiirlerinden birinde, «L'Invitation au voyage»da bile, «poésie des dé-

(2) «İncil», Romalılar vi. 16.

parts»ın ilerisine pek geçemez. Ve görüşü burada çok sınırlı olduğundan, ona göre, insan sevgisiyle kutsal sevgi arasında bir boşluk vardır. Onun insan sevgisi tanımlı ve olumlu, kutsal sevgi'si belirsiz ve kesinliksizdir: sevginin kötülüğünde bunun için direnir, kadınlara bundan dolayı durmadan sövüp sayar. Psikopatolojik nedenler aramak gerekmez, geçersizdir bunlar; kadınlara karşı tutumuyla şimdi eriştiğimiz görüş açısı tutarlı şeylerdir. Kadın olsa, şüphesiz erkekler için aynı şeyleri düşünecekti. Kadının bir dereceye kadar bir simge olması gerektiği algısına (perception) varmıştır; yaşantısını (experience) ülküsel gereksinmeleriyle birbirine uyduracak noktaya varmadı. «Journaux Intimes»in eki ve düzeltilmesi, kadın-erkek ilişkilerini ele aldığı sürece «Vita Nuova» ve «Divina Comedia»dır. Ama -kesinlikle öne süremiyorum bunu - Baudelaire'in yaşam görüşü nesnel olarak kavranılabilir, yani, özellikleri yaşam görüşünün hepsini değilse de bir parçasını açıklıyabilir. Yücelik ve yiğitlik vardır bu yaşam görüşünde; onun ve bizim çağlarımız için yeni bir İncil'dir. «La vraie civilisation,» diye yazıyor, «n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes. Elle est dans la diminution des traces du péché originel» «diminution»un burada tam olarak ne anlama geldiğini çıkarmak zordur, ama düşüncesinin eğilimi açıkça bellidir, bildirisini de birkaç kişiden başka herkes kabul ediyor. Ondan elli yıl kadar sonra T. E. Hulme, Baudelaire'in beğeneceği bir paragraf bıraktı arkasında:

«Bu saltık değerlerin ışığı altında, insan da özünde sınırlı ve eksik olarak yargılanır. Özgün Günah (Original Sin) verilmiştir kendisine. Eksiksizliğe yaklaşan işler başarır arada sırada, ama kendisi eksiksiz olamaz hiçbir zaman. İnsanın toplum içinde olağan eylemlerinden doğan belirli ikinci derecede sonuçlar bundan ileri gelir. Özünde kötüdür insan, herhangi değerli bir işi ancak aktöresel (ethical) ve politik bir disiplinle başarır. Böylece düzen yalnızca olumsuz olmakla kalmaz, yaratıcı ve özgürleştiricidir aynı zamanda. Kurumlar gereklidir.»

Çeviren: Murat Belge

CHARLES BAUDELAIRE

FENERLER

Rubens, unutuş ırmağı, erinç bahçesi,
Körpe et yastığı ki orda sevemeyiz,
Ama sürer yaşamın coşup devinmesi,
Gök içre hava gibi, deniz içre deniz;

Léonard de Vinci, derin, karanlık ayna,
Yurtlarını kapatan çam ve buzulların
Gölgesinde melekler belirir yanyana
Tatlı, gizemli bir gülüşle, cana yakın,

Rembrant, yalnız bir büyük haçla süslenen,
Fısıltılar dolu, üzgün sayrılar evi,
Göz yaşlı dualar yükselir pisliklerden,
Birdenbire gelip geçer bir kış alevi;

Michel-Ange, o pusarık yerde Herkül'ler
Görülür İsa'lara karışan ve yarı
Karanlıkta dev gölgeler dinelir yer yer
Kefenlerini yırtıp gergin parmakları;

Boksör öfkesinden faune kabalığına dek,
Hoyrat güzelliğini toplamayı bilen
Sarı, argın kişi, övünçten taşan yürek,
Puget, forsaların üzünçlü sultanı sen,

Watteau, o karnaval ki ünlü yürekler
Kelebekler gibi uçuşur yana yana,
Lâmbalar bu eğlenceye çılgınlık serper
Hafif ve yeni süsler çıkarıp meydana,

Goya, o kara düş bilinmiyen şeylerden,
Pişirilen dölütler şabat zamanları,
Aynalı cadılar, çoraplarını çeken
Çıplak kızlar, ayartmak için şeytanları;

Delacroix, kötü ruhlar basmış kan gölü,
Yeşil bir çam ormanıyla gölgeli, derin,
Garip boru sesleri geçip gider, ölü
Gök altında, boğuk bir âhınca Weber'in;

Bu sövgüler, yalvarışlar, ilençler,
Esrimeler, çığlıklar, Te Deum'lar, sonu
Bulunmaz geçitlerden gelen yankı yer yer,
Ölümlü yüreklerin tanrısal afyonu!

Yansıttığı çığlık binlerce gözcünün bu,
İletilmiş buyruk bu binlerce borudan;
Aydınlatan bir fener bu binlerce burcu,
Yitmiş avcıların çağrısı gür korudan!

Tanrım, en iyi tanıktır çünkü gerçekten,
Ki onurumuzdan verebiliriz, bu gür,
Bu taşkın hıçkırık ki çağdan çağa geçen
Gelip sonsuzluğunun kıyısında ölür!

KUTSAMA

Nice ki, bir ulu güçler buyruğu üzre,
Bu bezgin yeryüzünde Ozan görünür ya,
Anası çılgına dönmüş, sığınıp küfre
Yumruk sıkar kendine acıyan Tanrıya:

— «Ah! bu yüz karasını beslemek yerine,
Tüm bir engerekler düğümü doğursaydım!
İlenç, ilenç o kısa tatlar gecesine
O zaman gebe kaldı bu cezaya karnım!

Onca kadın içinde beni seçtin ya sen
Vermek için suratsız kocama tiksinti,
Alevlere fırlatmak gelmez ya elimden,
Bir aşk mektubu gibi, bu cılız ifriti,

Beni bunaltan kinini savuracağım
Kötülüklerinin ilençli âletine,
Ve bu zavallı ağacı bir buracağım
Ki vebalı koncalar açmıyacak yine!»

Böylece köpüğünü yutkunur hıncının,
Ve, sonsuz tasarıları hiç düşünmeden,
Cehennemde kendine hazırlar bir yığın
Analık suçlarına özgü kütüklerden.

Ne var ki, bir görülmez melek esirger de,
Yadsınan çocuk güneşle esriyip gider,
Ve yediği her şeyde, içtiği her şeyde
Bulur al bengi-sular ve göksel besinler.

Bulutla söyleşir de, yelle oynaşır da,
Çarmıh yolu şarkısıyla geçer kendinden;
Ve hac boyunca gelen Ruh ağlar ardında
Bir orman kuşu gibi onu görür de şen.

Onu ürkek süzer sevmek istedikleri,
Ya da, aldıkları güçle sessizliğinden,
Araştırırlar canını yakacak yeri,
Ve yavuzluklarını denerler hep birden.

Onun ağzına özgü şarapla ekmeği
Kül ve pis tükürüklerle karıştırarak,
İkiyüzlüce atarlar değdiği şeyi,
Ve suçtur onlara bastığı yere basmak.

Karısı gider her yerde haykıra yakına:
«Tapacak güzellikler buluyor ya bende,
Çalışacağım eski putlar sanatına,
Yaldızlarla bezenmek istiyorum ben de;

Ve geçeceğim kendimden günlük, ıtır, misk,
Diz çökme, et ve şaraplara gömülerek,
Söküp atar mıyım diye benimle esrik
Gönülden tanrı saygısını gülerek!

Ve, usanç verip de bu dinsiz eğlenceler,
İnce, berk elimi koydum mu üzerine,
Tırnaklarım, kartal tırnaklarına benzer,
Bir yol oyabilecektir ta yüreğine.

Bir yavru kuş gibi titriyen ve çırpınan
O yüreği bağrından kıpkızıl sökecek,
Ve, köpeğim kurtulsun diye açlığından,
Fırlatıvereceğim yere, hor görerek!»

Göğe doğru, görür de eşsiz bir taht yeri,
İnançlı kollarını açar mutlu Ozan,
Saklar aydın ruhunun geniş şimşekleri
Kızgın ulusların görünüşünü ondan:

— «Şükür, Tanrım, ki verirsin acıyı nice
Yüz karamıza tanrısal bir em gibi sen
Ve benzeri bulunmaz ve temiz içkice
Güclüleri ne kutsal hazlara yönelten!

Bilirim ki saklıyorsun bir yer Ozana
Mutlu sıralarında kutsal Birliklerin,
Ve onu çağırdın bitimsiz bayramına
Erdemlerin, Tahtların, Egemenliklerin.

Bilirim ki acı biricik yücelmedir
Ona diş geçiremez toprak ve cehennem,
Ve gizemli tacımı örmekte gerekir
Tüm çağlara, evrenlere boyun eğdirmem.

Eski Palmyre'in yitik mücevherleriyle
Bilinmiyen madenler, deniz incileri
Süsliyemez, kendi elinle taksan bile,
Bu göz alan, parlak, güzel taçda her yeri;

O yalnız en yalın ışıktan yapılacak,
Kutsal ocağından çıkarılıp ilk tanın,
Ve ölümlü gözler, parıltısında, ancak
Benzeridir üzgün, donuk birer aynanın!»

PARİS DÜŞÜ

Constantin Guys'e.

I

Bu korku salan düzenin yine,
Ki görmemiştir ölümlü kişi,
Bu sabah çeker beni kendine
Uzaklığı ve bilinmeyişi.

Uyku tansıkla doludur bütün!
Garip bir istek sardı da beni,
Dışına kovdum bu görünümün
Bitkileri, bozan bu düzeni,

Ve, dehadan övünçlü ressam, ben,
Alıyordum resmimde bu zevki
Coşturucu tekdüzenlilikten
Madende, suda ve mermerdeki.

Kemerler, merdivenler Babil'i,
Ucsuz bucaksız bir saraydı bu,
Çavlanlar, havuzlarla çevrili
Altın'a düşen, esmer ve duru;

Ve billûr perdeler gibi parlak,
Ağır çağlayanlar ardarda
Sarkıyordu, göz kamaştırarak,
Madenden ve büyük duvarlarda.

Direklerdi, ağaçlar yerine,
Uykulu gölcükleri çeviren,
Dev perilerin kendilerine
Baktığı, kadınlarca hep birden.

Pembe, yeşil rıhtımlardan ağrı,
Milyonca yerden, gömgök ve engin,
Açılıyordu su yaygıları
Sınırlarına doğru evrenin;

Gördüğüm hiç duyulmadık taşlar,
Büyülü denizlerdi; gördüğüm
Kendi yansıttıklarıyla parlar
Ucsuz bucaksız aynalardı tüm!

Gökte, tasasız, suskun içleri,
Yağdırıyordu Ganj'lar, derinden,
Elmas uçurumlardan içeri
Bitmez gömüler testilerinden.

Bu masalsılığın mimarı ben,
Geçiriyordum, gönlümceydi bu,
Bir değerli taşlar tünelinden
Baş eğdirilmiş bir okyanusu;

Işıl ışıldı her nesne, kara
Renk bile parlak, sedef gibiydi;
Ve sıvı, billûr parıltılara
Görkemini saklıyordu şimdi.

Ne yıldız, ne güneşin artığı
Aşağıda, gök altında bile,
Aydınlatmak için bu tansığı
Yanan, bir kişilik ateşiyle!

Bu oynak yalgınlar üzerinde
Süzülüyordu (korkunç yenilik!
Kulakla değil, gözle sezilen!)
Sonsuzluktan ağrı bir sessizlik.

II

Açıp alev dolu gözlerimi
Gördüm odamın ürkünçlüğünü,
Ve duydum, ruhuma yöneldim mi,
İlençli tasalar süngüsünü;

Saat, yaslı vurgularla artık
Öğleyi çalıyor sert, bayağı,
Gök de yağdırıyordu karanlık
Bu ezilgen acundan aşağı.

Çeviren: Said Maden

BERNA MORAN

EDEBİYAT VE HAKİKAT

I

Edebiyatın yararlı ve eğitici olması gerektiği, bize çeşitli bilgiler kazandırabileceği, yüzyıllar boyu söylenegelmiştir. Belki de estetik ve eleştiri alanında en çok tartışılan konulardan biridir bu. Aslında çok yönlü ve karmaşık bir iş. Fakat bu yazıda konunun çeşitli yönlerini ayırarak ele alacağız sorunu. «Yararlı olmalı-olmamalı,» «öğretmeli-öğretmemeli» gibi yargılara varmak yerine, bu gibi normatif yargılara temel olabilecek soruları gözden geçireceğiz.

Edebiyat eseri bir bilim eseri olmadığına göre, ne çeşit bir hakikat (1), ne çeşit bir bilgi söz konusu olabilir burada? Sanatın bilgisel bir yönü olduğunu söyliyenler, sanat eserindeki bilginin ve hakikatin, bilimdekinden başka olduğunu da sözlerine eklerler, ama bu «başka»dan hepsi aynı şeyi kasdetmez. Onun için, bu yazıda her şeyden önce şu sorulara cevap vermeğe çalışacağız: Edebiyat eserinde bilgisel anlam bulunabilir mi? Eğer varsa bildirilen hakikat nasıl bir hakikattir? Hakikati (sosyal, felsefi, ahlâki, politik) bildirme, eseri değerlendirmede nasıl bir ölçü olabilir?

Horatius'dan bu yana, sanatın eğitmek ve zevk vermek görevlerinden kâh biri, kâh diğeri önemli sayılmış ve yukardaki sorulara cevap teşkil edebilecek bazı görüşler atılmıştır ortaya. Şimdi bunların belli başlılarını kısaca gözden geçirerek bazı sonuçlara varmağa çalışabiliriz. Önce edebiyat ile bilginin (hakikatin) ilişkisi olmadığı görüşünü alalım ele.

EDEBİYATIN HAKİKAT İLE İLİŞKİSİ YOKTUR

1. **Sanat Sanat İçindir.** Bu öğreti üzerinde uzun boylu durmamıza lüzum yok sanırım. Dediğimiz gibi, Horatius'dan bu yana, edebiyat kuramlarında, eğiticilik ve zevk verme görevlerinden kâh biri ağır basıyordu, kâh diğeri. On dokuzuncu yüzyılda didaktik eğilime karşı şiddetli bir tepki göstererek, birçok sosyal sebeplerden ötürü, zevk verme görevini ön plâna süren ve «Sanat sanat içindir» görüşünü savunanlar, güzelliği, edebiyatın (sanatın) tek amacı olarak gördüler. Onlara göre, sanatın değeri başka şeylerle ilintisinden, başka alanlardaki faydalarından doğmuyordu. Sanatı bilime rakip, onunla aşık atmak sevdasına kapılmış bir bilgi aracı saymak,

(1) «Gerçek» terimini «real», «gerçeklik» terimini «reality» karşılığı kullandığımız için, «truth» (verité) karşılığı «hakikat»i kullanmayı uygun bulduk. Hakikat yerine «doğruluk» da kullanılabilirdi, fakat bu terim, ahlâk alanında çağrışımlar yaptığı, ayrıca, «adalet» anlamına da kullanıldığı için bundan kaçındık.

sanatı soysuzlaştırmaktan başka ne olabilirdi? Bazıları bununla da yetinmiyorlardı; güzellik sanatın biricik amacı olarak kalmıyor, sanat da hayatın tek amacı oluyordu.

2. **Biçimcilik.** Sanatın bilgiyle ilgisi, bilgisel bir yönü yoksa,geriye ne kalıyor? Verdiği estetik zevk. Sanatın güzelden başka bir şeyle uğraşmaması gerektiği inancı böylece biçimciliğe yol açıyor ve «formalism»de devam ediyor. Sanatın uyandırdığı estetik yaşantının katkısız olabilmesi, eserin elden geldiğince özden kurtarılarak salt biçim haline sokulmasıyla sağlanabilir. Hayatla bağlar kuran öz, seyirci ya da okuyucuda hayat duyguları uyandırabilir ve örneğin eserin dinî konusuna kaptırır okuyucu kendisini. Bu da estetik yaşantının katkısız olmasını engeller. Biçimciliği resim ve müzikte savunmak daha kolay, çünkü bunların malzemesi, sözcükler gibi anlam yüklenmiş değil. Ama bir şiiri, bir oyunu, bir romanı sadece düzen olarak nasıl ele alabiliriz? Bu güçlükten ötürü, Clive Bell gibi biçimciler edebiyatı saf bir sanat türü saymazlar. Gerçi Fransa'da, İtalya'da, Rusya'da anlamsız hecelerle şiir yazarak bu güçlüğü aşmayı deneyenler çıkmıştır, ama başarıya ulaştıkları söylenemez. Bugün edebiyatta biçimciliği savunanlar, anlamsızlığı şart koşmuyorlar tabiî. Aralarında her bakımdan uyuşmuyorlarsa da, ortak yanlarını şöyle özetliyebiliriz: Edebiyatta anlam yersiz ve gereksiz değildir, ancak eserin sanat değerini sağlayan nitelikler, malzemenin (bunun içinde anlam birlikleri de vardır) kuruluşunda aranmalıdır. «Sanat sanat içindir» öğretisini de savunmazlar biçimcilerin hepsi. Sanat eserinin birçok işlere yarayabileceğinin farkındadırlar. Ancak eseri sanat eseri yapan şey, biçimle ilgili, «organik birlik» gibi bir düzen işidir (2). Bilgi vermek, şu ya da bu anlamda hakikati açıklamak edebiyatın görevi olmak şöyle dursun, eserin sanat değerine bir şey de katmaz.

3. **Edebiyatın Anlamı Duygusaldır.** Sorunu semantik bakımdan çözmeğe çalışan I.A. Richards'ın estetiğinde, edebiyat ile hakikat arasındaki bağ bir kez daha kopuyor. Richards'ın çıkış noktası, dil ile anlam arasındaki ilintidir. Yirminci yüzyılın edebiyat anlayışını, hiç değilse Anglo-Saxon memleketlerinde, çok etkilemiş olan bu düşünürün ortaya attığı kuramı anlamak için hakikat kavramı üzerinde durmamız gerek.

Birçok modern felsefeciler gibi, Richards için de hakikatten söz etmek, bir şeyin doğru ya da yanlış olabileceğinden söz etmek demektir. Olgular kendi başlarına ne doğrudur, ne de yanlış. «Bu soba yanlış mı, doğru mu?» sorusu anlamsızdır; soba ne doğrudur, ne de yanlış. Fakat «Bu odada iki soba var» önermesi doğru mu, yanlış mı diye sorabiliriz. Başka bir deyişle, doğruluk-yanlışlık ancak önermeler için söz konusu olabilir. Kabaca, önerme, bir olguyu tasvir eden cümlenin anlamıdır. İki ayrı cümle aynı olguyu tasvir edebilir. «İstanbul Ankara'dan büyüktür», ve «Ankara İstanbul'dan küçüktür» cümleleri aynı olguyu tasvir ettikleri için aynı önermeyi dile ge-

(2) Bu görüşün, günümüzdeki en önemli savunucularından biri, sanırım, Harold Osborn'dur. Bak. «Aesthetics and Criticism», (Kegan Paul, 1955), IX. ve X. bölümler.
A. C. Bradley'in konu ve öz üzerinde yaptığı ayrımlara burada değinmemize imkân yok.

tiriyorlar demektir. Bunları Fransızca ya da İngilizce söylersek cümleler değişir, fakat önerme değişmez. Bir önermenin gerçeği ifade etmesi, doğru önerme olması demektir ki, bu da tasvir ettiği olgunun (durumun) gerçekten öyle olmasına bağlıdır. İstanbul Ankara'dan büyükse yukardaki önerme doğrudur, değilse yanlıştır.

Richards dilin bir olguyu tasvir etmek için kullanılışına «sembolik» kullanılışı (bugün genellikle **referential** «bilgisel» terimi tercih edilmektedir) diyor, çünkü bildirsel bir cümle bir olgunun sembolü olmaktadır. Dilin bu yolda kullanılışına en iyi örnek bilim kitaplarıdır. Çünkü bilgisel kullanışta amaç bilgi vermektir. Edebiyatın hakikati bildirmek gibi bir görevi varsa, yazarın doğru önermeler ifade eden cümleler yazması gerekir ki, bu sefer bilimle edebiyat aynı işin peşine düşmüş olurlar; ve yazarla bilim adamı da rakip duruma girerler. Oysa, Richards'a göre, edebiyatın görevi, bilimin görevinden ayrıdır. Nasıl? Dilin sadece bilgisel yolda kullanılmadığına, ikinci bir yolda daha kullanıldığına dikkati çekiyor Richards: «duygusal» kullanış. Bu kere dil bilgi vermek, bir olguyu tasvir etmek için değil, duyguları dile getirmek ya da başkalarında duygular uyandırmak için kullanılır (3). Örneğin, «Yaşasın İstanbul!» cümlesi bir olguyu tasvir etmez, bir duyguyu dile getirir, ya da başkalarında bir duygu uyandırmak için kullanılmıştır.

Dilin duygusal kullanılışında doğruluk-yanlışlık söz konusu değildir ve edebiyatta dilin kullanılışı işte bu duygusal alandadır. Richards'a göre, dilin hangi amaçla, hangi anlamda kullanıldığını anlamanın bir yolu, söylenen herhangi bir söz için, «Doğru mu, yanlış mı?» sorusunun uygun düşüp düşmediğine bakmaktır. Eğer böyle bir soru yersiz ise kullanış duygusaldır.

Hâfız'ın kabri olan bahçede bir gül varmış;
Yeniden her gün açarmış kanayan rengiyle.

mısralarını okuyunca, gerçekten bir gülün Hafız'ın kabrinde her gün açıp açmadığını sormayız. Ne de, «Böyle şey olmaz, bir gül durmadan her gün açmaz.» gibi bir lâf ederiz. Bu mısraların bir olguyu anlatmadığını biliriz, doğruluk sorununu karıştırmayız işe.

Richards, yazarın bazan bir olguyu tasvir eden önermeler kullandığını inkâr etmiyor tabiî. Fakat ona sorarsanız, bu gibi önermeler edebiyat eserinde ancak «sözde-önermeler»dir (pseudo-statements). Yani yazarın bunları kullanmaktaki amacı bilgi vermek değil, yine duygu uyandırmak ya da bir duyguyu dile getirmektir. Başka şekilde söylersek, önermesel hakikatler edebiyatta yer alabilir, ancak bunların doğruluğunu-yanlışlığını söz konusu etmek esere yanlış bir açıdan bakmak olur. Edebiyat eserindeki anlam bilgisel değil, duygusaldır demekle, Richards, görüldüğü gibi, hakikat sorununu edebiyatın tamamen dışında bırakıyor.

Öyleyse Richards da «Sanat sanat içindir» diyenlere katılmıyor mu?

(3) Bak. «The Meaning of Meaning» (Kegan Paul, 1956), Onuncu baskı, s. 149-150. «Principles of Literary Criticism» (Kegan Paul, 1955), s. 267-268.

Doğrusu aranırsa, hayır. Gerçi ona göre, edebiyatın hakikat sorunu ile ilişkisi yoktur ama, görevi zevk vermektir de denemez. Tam tersine, çok önemli bir rolü vardır edebiyatın. Bir kere Richards, Kant'ı izliyenlerin, bu arada biçimcilerin söz konusu ettiği, başka hiçbir duyguya benzemiyen, kendine özgü, özel bir estetik duygunun varlığını kabul etmez. Sanat eserinin bizde uyandırdığı duygu, müzeye giderken, otobüse binerken filân duyduğumuz çeşitli duygulardan tür bakımından farklı değildir, ancak karışımı bakımından ayrıdır. **Synaesthesis** adını verdiği bu yaşantı, itilimlerimizin belirli bir denge kurulacak yolda düzenlenmesidir (4). Konumuzun dışında kaldığı için **synaesthesis** üzerinde fazla durmadan şunu söyliyebiliriz: Richards, sanatın meydana getirdiği bu yaşantıyı ruhsal sağlığımız bakımından ve dolayısıyla uygarlık için çok önemli ve yararlı bulmaktadır.

Richards'ın dilin görevi konusunda yaptığı bu ayrım, yirminci yüzyıl Anglo-Saxon edebiyat estetiğini çok etkilemiştir, fakat bugün, dilin görevinin sadece bilgisel ya da duygusal olmadığı, başka işler de gördüğü kabul edilmekte, bundan ötürü Richards'ın ayrımı yetersiz bulunmaktadır. Kaldı ki, Richards bu konuda birkaç sorunu birbirinden iyice ayırmıyor. Bazan, sözde-önermelerden bahsederken, bunların doğru ya da yanlış olabileceğini, fakat evetlenmiş (asserted) olmadığını mı söylemek istiyor, yoksa bilgisel kullanışın sanat eserini ilgilendirmediğini mi kasdediyor, belli değil (5). Hattâ yaptığı ayrımın olgusal mı, yoksa normatif mi olduğunu sorabiliriz. Edebiyatta dilin bilgisel olmadığını mı söylüyor Richards, yoksa eseri okurken cümlelerin karşısında nasıl davranmamız gerektiğini mi göstermek istiyor? Bu soruları bir yana bıraksak bile, yazarın hakikatle hiç ilgilenmediğini, sadece duygu uyandırmak, ya da dile getirmek istediğini her zaman kabul edebilir miyiz? Dante'nin, Tolstoy'un, Şolohof'un, Camus'nün eserlerini bu kategoriye nasıl sokabiliriz? Kanımızca Richards, edebiyat ile bilimi birbirine karıştırma eğilimini önleme bakımından yararlı bir iş yapmıştır; gelgelelim kendi estetik görüşü bu sorunu çözümlemiş sayılmaz.

EDEBİYATIN HAKİKATLE İLİŞKİSİ VARDIR

Yukardaki üç görüş de edebiyatın hakikatle ilişkisi olmadığı fikrini savunuyordu. Bundan sonra ele alacaklarımız ise aksi kanıdadırlar; şu ya da bu anlamda edebiyatın hakikatle ilişkisi olduğunu ileri sürürler.

1. **Sezgisel Hakikat.** Sezgicilerle başlıyalım. Bunlara göre sanat, sezgi ile kavranan bir hakikati açıklar. Bilindiği gibi, bazı felsefecilere göre, hakikate varmanın yolu yalnız duyular ve akıl değildir. Empirist ve rasyonalistlerden farklı olarak, bazı düşünürler hakikati sezgi ile kavramanın mümkün olduğunu söylerler. Bu, doğrudan doğruya kazanılan kavramsal olmayan (non-conceptual), kesin bir inanç doğuran, yanılmaz bir bilgidir. Örnek olarak mistiklerin bilgisini gösterebiliriz. Sezgisel bilgi yolunun geçerli olup olmadığını tartışmak felsefecilere düşer. Fakat bir noktaya işaret

(4) «Principles of Literary Criticism».
(5) Bak. Monroe C. Beardsley, «Aesthetics», (Harcourt, Brace and World, 1958), s. 148.

etmemiz lâzım. Modern felsefe akımlarında «doğrulanabilme» ilkesine verilen önem malûm. Sezgicilerin bilgi öğretilerinde ise doğrunun nesnel ölçüsü olmadığına göre, doğru sezgilerle yanlış sezgileri nasıl ayırdedeceğiz? Hepimizin sezgisi aynı olmadığına göre, doğru olan hangisi? Kavramsal anlatışa elverişli olmayan bir bilgi hakkında bu sorunun cevabını vermek güç. Ya, «yanlış sezgi ile doğru sezgiyi ayırdedemeyiz.» dememiz lâzım, ya da, «Sezdiğini sanan her insan gerçekten sezmiş değildir» dememiz. Bilgi teorisi alanında sezgiciliği bir yana bırakır da edebiyata dönersek nedir durum?

On dokuzuncu yüzyılda bilimin başarıdan başarıya koşması sonucu, hakikate varmanın tek yolu bilim metodu olarak belirince, (gördük ki) bir kısım edebiyatçılar edebiyatı kurtarabilmek için hakikatle ilişkisini kesmişlerdi. Fakat bazıları da, edebiyatı bir zevk verme aracı olarak anlamanın, onun önemini kaybettireceği korkusu ile sanatın görevini daha ciddi ve sağlam bir alanda aramak gerektiğine inandılar. Gelgelelim edebiyatı artık bilime rakip bir bilgi kolu saymak da zordu. Ne yapılabilirdi öyleyse? Yapılan şu oldu: Sanat (edebiyat) bize hakikatı bildirir, ama bilimin açıkladığı hakikat değildir bu. Sanat sezgisel bilgi kazandırır. Doğruyu söylemek gerekirse, bu, büsbütün yeni bir iddia sayılmaz. Platon'un «Ion» diyaloğunda şairin ilham yolu ile, aklı aşan bir bilgiye vardığından söz edilir. Plotinos'a göre, sanatçı, bu dünyada yansımış olan güzelliğin kaynağına uzanan ve formlar dünyasını sezgi ile kavrıyabilen bir insandır. Ancak, bu sanat görüşü, on dokuzuncu yüzyılda Schelling ve Schopenhauer gibi Alman düşünürlerinin elinde işlenmiş ve bir öğreti haline sokulmuştur. Demek oluyor ki şair, bilim adamlarının yaptığı gibi akıl ve deney yolu ile değil, fakat muhayyilesini kullanarak aklın sınırlı bilgisini aşan daha yüksek bir bilgiye erişiyor. En Son Gerçekliği (Ultimate Reality), ya da varlığın özünü doğrudan doğruya sezgi ile kavramak herkese vergi değildir, çünkü bizim gündelik hayattaki algılarımız ve aklımızla bilişimiz bu çeşitten bir gerçekliği kavramağa yetersizdir. Şair ise, akıldan üstün bir bilgi yeteneği olan muhayyilesi ile, görünen varlığın altında yatan öze kadar sızabilir. Bilim hakikate açılan tek kapı olduğunu iddia ede dursun, sezgicilere göre asıl önemli gerçekliğe ulaşabilecek kişi, bilgin değil, sanatçıdır.

Diyelim ki, sanatçı muhayyilesi ile son gerçekliğe ulaştı, varlığın özüne kadar inebildi; nasıl aktaracak bu bilgisini başkalarına? Sezgi ile kavranan hakikat önermelerle anlatılabilir. Eğer şair bunu yaparsa, şiir, dil bakımından bilimden ayrılmış olmaz, ancak şairin şiiri yazmadan önce hakikate varmak için başvurduğu yol başka olmuş olur. Aradaki fark, bilgi psikolojisi bakımından bir farktır; dil bakımından, bilim eseri de, edebiyat eseri de önermelerden meydana gelmiştir. Çünkü sezdiği hakikati önermesel biçimde açıklamaktan başka bir şey yapmamıştır ki şair. Mistik yaşantısında kazandığı bilgiden başkalarını haberdar etmek isteyen bir insan durumundadır (6).

Hemen ekliyelim, ki, sezgicilerin söylemek istediği bundan farklı bir

(6) Murray Krieger, «The New Apologists for Poetry», (University of Minnesota Press, 1956), s. 180-181.

şey. Sanatçı sezgisel bilgisini bize önermesel biçimde anlatmaz, bunu aynen sezdirir. Yani okuyucunun eser karşısındaki yaşantısı, şairin eriştiği hakikati kavratan bir yaşantıdır. Sanat eserinde önermeye indirgenemeyen bir şey vardır, öyle ki eser bütünü ile ele alındığı zaman hakikati sezdiren bir sembol sayılabilir (7). Başka şekilde söylersek, okuyucunun eser karşısındaki estetik yaşantısı «bilgisel» bir yaşantıdır; çünkü sözcüklerin yerleştirilmesinde, birbirleriyle ilintisinde, eserin sembolik ve katmerli anlamlılığında, başka bir şekilde dile getirilemiyecek, kavramsal dille söylenemiyecek çeşitten bir hakikati ifade yeteneği vardır.

Estetik yaşantının gerçekten bilgisel olup olmadığı konusunda uyuşmak zor. Birçokları sanat eseri karşısında duydukları yaşantının kendilerine bilgi kazandırdığı kanısındadır; birçok estetikçiler de sanatın böylece sezgisel hakikati yansıttığını iddia etmektedirler. Şimdi, bu doğrudan doğruya elde edilen bilgiye, kavramın gerçek anlamıyla bilgi diyebilir miyiz? Bu noktada tartışma başlıyor. Çünkü bazı filozoflara sorarsanız, bir şeyi yaşamak onu bilmek değildir. Bir şeyi bilmek onun hakkında bir şey bilmektir. Bir yaprağa baktığım zaman, belirli bir yeşil rengini görür, onu farkeder, onunla âdeta tanışırım. Bu tanışma (acquaintance) sadece bir farkında olma, bir görmedir. «Bu yeşildir» sözünde ise tanışma sınırını aşma vardır. Gördüğüm renge bu adı vermek için, bu rengin daha önce bana yeşil olduğu öğretilen renkle aynı olduğunu farketmem gerek (8). Bundan ötürü, estetik yaşantının bilgisel olduğunu söylemek, «bilgi» terimini yanlış bir anlamda kullanmak ve gereksiz bir karışıklığa yol açmaktır.

2. **Edebiyat Hakikate Doğru (Sadık) Kalır.** Bu görüşü son zamanlarda savunanlar arasında en önemlisi, Amerikan sanat felsefecilerinden John Hospers'dir belki. Gerçi öğretisinin bazı yerleri Aristoteles'i ve «benzetme» öğretisine katılanları hatırlatmakta, bazı yerleri de Eastman'ı tekrar etmektedir; ama Hospers bunlardan aldığını, hakikat sorununu çözmek için kullanmış olduğundan, işe Hospers'in tutumunu incelemekle başlıyabiliriz.

Hospers de edebiyatın hakikat ile bir çeşit ilişkisi olduğunu ispat etmek ister, fakat bu ilişkinin bilimsel yazılardaki çeşitten bir ilişkiye benzemediğini bilir. Ona göre de, doğru ya da yanlış olabilecek şeyler ancak önermelerdir. Gerçek bir olguyu tasvir eden önermelere ise («Kabataş'la Üsküdar arasında araba vapurları işler» gibi) edebiyat eserlerinde çok rastlanmaz, ve zaten bunlar eserde önemli rol oynamazlar. Buna karşılık, edebiyat başka bir yoldan hakikatle ilintilidir. Yazar bize insanlar, dünya ve hayat **hakkında** hakikatler (truth about) bildirmek iddiasında değildir. Bir psikoloji bilgini gibi, insan davranışları hakkında genel kanunlar atmaz ortaya. fakat eserindeki kişileri çizerken insan tabiatına **doğru kalır** (true-to) (9).

(7) Fransız sembolistleri de bir yandan saf şiiri savunurken, bir yandan da bu şiirin ideal güzelliği yansıttığını söylüyorlardı. Baudelaire'in «correspondance» öğretisi şairin aşkın gerçekliği nasıl yansıtabileceğini açıklıyordu.

(8) Bu ayrıntıyı Bertrand Russell ve daha sonra Moritz Schlick yapmıştı. J. Hospers, «Meaning and Truth in the Arts» kitabının son bölümünde bu sorunu özellikle sanata uygulamaktadır.

(9) J. Hospers, Aynı eser, V-VIII bölümler.

Yazarın, insanlara doğru kalması, onları bir fotoğraf gibi yansıtması anlamına gelmez. Tam bir kopyacılık olurdu böylesi. Yazar hayata sadık kalmalı, seçilen kişiler hayatta olduğu gibi çizilmeli derken, yaşamış bir insanı bütün ayrıntılarıyla anlatmalı demek istemiyor Hospers. İnsan tabiatındaki tümelleri belirtmekten söz ediyor. Bunu en canlı şekilde belirtmek için, yazar, gerekli olayları uydurur ve bir karakteri yaratır. Örneğin Donkişot'un belirttiği tümele «donkişotluk» diyelim. Yazar insan tabiatındaki bu özelliği öyle olaylar uydurarak ve Donkişot'un öyle yönlerini seçerek anlatır ki, bu özelliğe bu denli yalın ve canlı olarak hayatta bile rastlıyamayız. Bu bakımdan Donkişot'un temsil ettiği özellikler hayattaki donkişotlardakinden daha gerçektir. Eserde Donkişot hakkındaki cümleler yaşamış bir insanı, gerçek olguları tasvir eden önermeler olmadıkları için, önermesel hakikatler bildiremezler ve doğruluk değerleri olamaz. Ama yazar uydurduğu bir insanın davranışlarını gözümüzün önüne sererek bazı sonuçlar çıkartmayı bize bırakır. Böylece bilgininkinden farklı bir şekilde, dolaylı bir yoldan bize insanları tanıtır. Acaba büyük romancıları okuduktan sonra insan tabiatı hakkındaki bilgimizin arttığını söyliyemez miyiz? Hospers ile beraber bu soruya hemen herkes evet diyebilir, fakat romandaki bu niteliğin estetik bakımdan önemli olduğunu herkes kabul etmez (10).

Görüldüğü gibi, Hospers'in tutumu bir bakıma gerçekçiliğe yakın. Bu, gerçeğe doğru (sadık) kalma ilkesini başka bir yönden daha sürdürebiliriz. Yazar bazan bir toplumun durumunu, hayat koşullarını vb. yansıtabilir. Diyelim ki, yazar Anadolu köylüsünün hayatını yansıtıyor eserinde. Bununla yetiniyorsa, bu hayat hakkında bir fikir ileri sürmüyorsa, köylünün hayatı eserin konusu, temi olmaktan ileri gitmez. Yok eğer bunun hakkında bazı yargılarda bulunuyorsa, mesele değişir o zaman. Yazar bir tezi ortaya koymuş olur, eser bir önerme niteliği kazanır ve şimdi göreceğimiz tutuma getirir bizi.

3. **Önermesel Hakikat.** Buraya kadar gözden geçirdiğimiz öğretilerden hiçbiri, edebiyatın, önermesel hakikatleri bildirmek için bir araç sayılabileceğini kabul etmiyordu. Şimdi ele alacağımız görüşü savunanlara sorarsanız, edebiyatta önermesel hakikatler çok önemlidir. Bunları ikiye ayırmamız lâzım: belirtik hakikati savunanlar ve örtük hakikati savunanlar.

a. **Belirtik Hakikat.** Yine edebiyat eserlerinde dilin kullanılışını gözeterek bu tutumu açıklıyalım. «Fahim Bey ve Biz» şöyle başlıyor:

> Bir gün, gazetelerde, «Hazin bir vefat» başlığı altında kısa bir fıkra çıktı: «Bursa eşrafından, eski maslahatgüzarlarımızdan, ... dairesi mütercimi Ahmet Fahim Bey eceli mev'udiyle vefat etmiştir. Merhum her cihetle faziletli, hür fikirli, geniş bilgili, çok nezaketli, şahsına hürmet telkin ettirmiş ve dostları tarafından çok sevilmiş bir zattı. Vefatı zayiattandır. Mevlâ rahmet eyliye!»
>
> İşte, ölünün cesedi üstüne atılan birkaç kürek toprak gibi, hâtırası üzerine kapanan birkaç satır! O ölüyü bilmiyenlerden bu yazıyı

(10) Bak. Bernard C. Heyl, «Artistic Truth Reconsidered», Journal of Aesthetics and Art Criticism, VIII, No. 4.

okuyanlar sanki ne duyarlar? Bir talihin ademe göçmesinden onunla alâkası olmayan ne anlar? Bir fâninin öldüğüne kimse şaşmaz ve kimse düşünmez ki o da kendisini ölümden bizim kendimizi sandığımız kadar uzak sanırdı. İnsanlar, birbirlerinden uzak mesafelerle ayrılmış yıldızlar gibi, kendi hususi boşlukları içinde dönen, hepsi yalnız, hepsi mahrem ve başkalarına kapalı birer dünyadır. Bir yıldız sönünce ondan uzaktakiler bir şey duymaz. Herkes ancak biraz kendi komşusiyle meşgul olur. Herkes ancak bir iki düşmanı için kin, ancak üç dört dost veya akraba için haset veya muhabbet ve ancak beş altı vücut ve ruh için biraz zaaf, bir temayül veya bir aşk duyar ve beşeriyetin üst tarafı bize tamamen yabancı gibi karanlık kalır.

Buradaki cümleleri iki kategoriye ayırabiliriz. Birinciler bize bir olayı anlatıyor: Fahim Bey ölmüş, gazetede ölüm haberi çıkmış. Bunların hakikatle bir ilişkisi var mı? Gerçi tasvir edici gibi görünüyorlar, ama bunlar «uyduruk» (fictitious) cümlelerdir; gerçekte olmamış şeyleri, yaşamamış kişileri anlatırlar. Bu cümleler gerçek durumları tasvir etmediğine göre, bunların doğruluk değeri olamıyacağını daha önce söylemiştik (11). Biz de okuduğumuz kitabın bir tarih kitabı olmadığını biliyoruz ve «Fahim Bey gerçekten yaşamış mı? Böyle bir ölüm haberi çıkmış mı idi gazetede?» gibi sorular sormayız.

Gelelim ikinci çeşit cümlelere. Bakıyoruz yazar bu ölüm haberi üzerine bazı genel yargılara varıyor. İnsanların, mahrem, yalnız, başkalarına kapalı birer dünya olduğunu söylüyor. Eserin olayları arasına yerleştirilmiş bu türden cümlelere «düşünsel» cümleler diyelim. Bunların birincilerinden başka olduğu besbelli. Hayat ve insanlar hakkında söylenmiş, açık, belirtik sözlerdir bunlar. Okuyucuya göre ya yanlıştırlar, ya doğru.

İmdi, düşünsel cümleler, eserdeki olaylar, kişiler, tasvirler vb. ile birlikte eserde belirtik (explicit) bir tez meydana getirebilirler. Örneğin Rönesans'ın edebiyat anlayışında ve neo-klâsiklerde ahlâksal öğreti yönünün ağır bastığı mâlum. Bu konuda Rönesans düşüncesini iyi temsil eden Sir Philip Sidney, edebiyatı savunurken, ders verme yönü üzerinde durarak yapmağa çalışır bunu. İnsanlara doğru yaşamayı öğretecek bilgiler arasında en önemlileri ahlâk felsefesi ile tarihtir. Fakat hiçbiri bunu edebiyat kadar etkili bir şekilde yapamaz. Felsefe genel kurallar koyar, ama bunu soyut olarak yapar. Gerçi tarihin konusu somuttur, ama o da olmuş olanı anlatır, olması gerekeni belirtemez. Bu iki bilgi kolunun eksikliklerini tamamlıyarak yararlı taraflarını kendinde toplıyan edebiyattır. Çünkü hem somutu vererek felsefenin noksanını giderir, hem de olması gerekeni göstermekle, tarihin (12). Bir yandan eğlendirirken, bir yandan da öğretir edebiyat.

Edebiyatın belirtik hakikati bildirdiğini ve bildirmesi gerektiğini savunanlar arasında bugün en önemlileri Marxist estetikçilerden bazılarıdır. Ancak onların durumu daha özel. Çünkü Marxizmde ahlâksal tez, politik

(11) Masalsal cümleler mantık bakımından çözümlenmiş sayılmazlar. Bu konudaki başlıca görüşleri M.C. Beardsley gözden geçiriyor: «Aesthetics», s. 411-414. Türkçede başvurulabilecek yazılardan biri şudur:

olana bırakır yerini. Tarihsel gelişme sınıfsız bir topluma doğru olduğu için edebiyatın görevi, bu gelişmeden yana olmak, buna yardım etmektir.

Belirtik hakikati savunan tutumun eğilimi, edebiyatı sanat yapan nitelikleri, genel önermeleri canlandırma alanında aramaktır. Biçime verilecek önemi umarsamadığı oranda, yavan ve sınırlı bir edebiyat kuramına sürüklenebilir bu tutum. Açıklanan hakikat ne denli belirtik olursa, eser o oranda bir sosyoloji, bir politika veya bir felsefe eserine yaklaşmış olur. Daha önce incelediğimiz görüşler edebiyatın kendine özgü bir rolü olduğunu savunmağa çalışırlar. Belirtik hakikat anlayışında bunu yapmak güç, çünkü edebiyat yazarının yaptığı iş, diğer düşünürlerin yaptığından çok farklı değil. Yazar hakikati akılla kavrıyor ve bilgisel yoldan dile getiriyor. Felsefe, ahlâk, ya da politikanın yardımcısı durumuna giriyor edebiyat. Birçok Marxistlere göre bu bir sakınca sayılmaz, çünkü edebiyatın özgürlüğünü savunmak kaygusu yersizdir.

b. **Örtük Hakikat.** Gördük ki dil, edebiyatta bazan sadece duygusal anlam taşır; bazan doğru önermelere de rastlarız («Kabataşla Üsküdar arasında araba vapurları işler» gibi), fakat bu sonuncuların sayısı çok azdır ve önemli rol oynamazlar. Bazı cümleler ne yaşamış bir insan hakkındadır, ne de gerçekten olmuş olaylar hakkında; yani uydurukturlar ve doğruluk iddiaları olamaz. Ancak hakikate doğru (sadık) kalmak gibi bir yoldan bize insan psikolojisi, gelenekler, âdetler hakkında bilgi verebilirler. Bir de düşünsel cümleler gördük ki bunları önerme olarak kabul etmemiz gerekiyor.

Böylece edebiyatın hakikati bildirmesi konusunda karşılaştığımız güçlük şu oluyor: Eğer edebiyata özgü, başka yoldan elde edilemiyecek bir bilgiden bahsedersek, «Buna gerçekten bilgi denebilir mi?» sorusu ile karşılaşıyoruz. Öte yandan, gerçekten bilgi sayılabilecek belirtik hakikatlerin edebiyat açısından, ya da genellikle estetik yönden önemli olduğunu kabul etmek zor. Acaba bu çıkmazdan kurtulmak imkânı yok mu? Hem edebiyata, sanata özgü, hem de önermesel sayılabilecek türden bir hakikat var mı edebiyatta?

Belki örtük hakikat (implied truth) buna en yaklaşanıdır. Önce tek bir cümlede örtüklüğü ele alalım. Bir cümlenin bazan bir belirtik anlamı olabilir, bir de örtük anlamı. Adam sekreterine, «Süslenmeniz bittiyse lütfen şu mektubu yazın,» dese, burada imâ edilmiş (örtük) bir anlam daha var tabiî. «İş göreceğiniz yerde, taranmak, boyanmak ve aynaya bakmakla vakit geçiriyorsunuz,» gibi bir anlam. Şiirde ve genellikle edebiyatta örtük anlam büyük rol oynar. Buna dayanarak edebiyatın semantik tanımı yapılacak olursa, «Edebiyat dilin o yolda kullanılışıdır ki, anlamın önemli bir kısmını örtük anlam teşkil eder,» denilebilir. Bilimsel yazılarda ise örtük anlam hemen hiç yoktur.

Teo Grünberg, «Bertrand Russell'ın Tasvirler Teorisi», Felsefe Arkivi, 14, (1963). Bu yazı teknik bir felsefe yazısıdır ve doğrudan doğruya edebiyatla ilgili değildir.

(12) «Sidney's Apologie for Poetrie», ed. J. Churton Collins, (Oxford, 1907), s. 12-17.

Edebiyatta hakikatin yeri olduğunu ileri sürenler arasında bir kısmı, eserin içinde açıkça anlatılmamış örtük hakikatin önemli olacağı kanısındadırlar. Burada bahis konusu olan, tek tek cümlelerden, ya da eserin ufak bir parçasından çıkarılacak örtük anlam değil, bütününden çıkarılacak örtük tezdir. Açık tez ile örtük tez arasındaki sınırı çizmek zor. Açık tez daha çok düşünsel cümlelerden ya da kişilerin bir konu üzerinde fikirlerini açıklayan konuşmalarından çıkarılır. Örtük teze gelince, yazar bunu bize açıkça söylemediğine göre, biz bunu ancak kişilerin çizilişinden, olayların sıralanışından, tondan vb. çıkartmağa çalışacağız (13). Başka şekilde söylersek, «uyduruk» cümleleri yorumlamak suretiyle çıkartırız örtük hakikati.

Örneğin Camus'nün «Yabancı»sını alalım ele. Camus, «Sisyphe Efsanesi»nde incelediği ve açıkladığı «saçma» kuramını bu romanda da anlatıyor. Fakat aynı metodla değil. Denemesinde kavramsal ve mantıksal yoldan yaptığını, romanda kavramsal olmayan bir dille yapıyor. Diyelim ki hayatın, evrenin mantıksal açıklamasının yapılamıyacağını; insanın, rasyonel şekilde izah edemediği bu dünyada bir yabancı olarak kaldığını ve insanların da birbirlerini gerçekten bilemiyeceğini göstermek istiyor. «Fahim Bey ve Biz»den aldığımız parçada da insanların yalnız ve birbirine kapalı olduğu söyleniyordu. İki yazar aynı felsefeyi paylaşıyorlar demek istemiyorum, fakat birisinin insanlar ve hayat hakkında belirtik olarak söylediklerini, diğerinin sanat yolu ile yaptığını hatırlatmak istiyorum. Camus, «saçma» kuramını romanında bir felsefe sorunu olarak inceleyip tartışmıyor, delilller getirerek bunu temellendirmeğe kalkışmıyor, hattâ görüşünü kavramsal yoldan açıklamıyor bile. Bunun yerine, romanın kahramanı Meursault'nun çeşitli durumlardaki davranışı ile karşılaşıyoruz. Meursault'da, herşeye karşı bir boşvermelik, bir umursamazlık var. Annesinin ölüm haberi, cenazesi, seviştiği kız, Paris'e tayini karşısındaki davranışları önümüzde sıralandıkça, yavaş yavaş «saçma» duygusu belirmeğe başlıyor (14). Eleştiriciler «Yabancı»da, Camus'nün bunu nasıl sağladığını incelemiş ve uzun uzun açıklamışlardır. Meursault'nun davranışlarını gösteren olayların belirli bir çizgi takip etmemesinin, kopuk ve bağlantısız olaylar olmasının, sentaksdaki kesikliğin, objeleri tasvir ederken gözetilen nesnelliğin, Camus'nün belirtmek istediği yabancılığı ve anlamsızlığı nasıl dile getirdiğine dikkati çekmişlerdir. Demek oluyor ki Camus, felsefesini belirtik olarak değil, örtük biçimde anlatmaktadır. «Sisyphe Efsanesi»nde olduğu gibi sadece kafamıza seslenmiyor, aynı felsefeyi sanatçı olarak dile getirirken, «saçma» inancını yaşatıyor bize. Buna inanmanın duygusunu aktarıyor.

Camus amacında ne dereceye kadar başarı sağlamıştır, aksayan taraflar var mı, yok mu sorusu ayrı bir mesele. Romanı başka şekilde yorumlayanlar da çıkmıştır. Sanat eserinde örtük olarak dile getirilen felsefi görüş, kavramsal biçimde verilmediğinden, ister istemez açıklığından kaybe-

(13) Morris Weitz, «Philosophy in Literature», (Wayne State University Press, 1963), s. 101.
(14) Bak. J. Cruickshank, «Albert Camus», «The Novelist as Philosopher», ed. J. Cruickshank, (Oxford, 1962), s. 221-222.

der. Bundan dolayı örtük olarak verilen görüşün yanlış anlaşılması tehlikesi vardır her zaman. Bunun önüne geçmek için yazar bazan anlatmak istediğini daha belirtik yapmak için sanat yönünden fedakârlık eder ve bunu yaptığı oranda, örtük hakikatten belirtik hakikate doğru kayar. «Yiğit Ana ve Çocukları» oyununda Brecht, savaşın sırtından geçinenlerin olumsuz davranışlarını göstermek istiyordu. Otuz Sene Savaşları'nda, İsveç ordusunun peşinden giderek askerlere giyecek, ayakkabı, içki satan Yiğin Ana geçimini bu yolda sağlamaktadır. Fakat bu arada iki oğlu ve bir kızı savaşta ölürler. Yiğit Ana davranışının politik bakımdan bilincine varmamış olarak arabasıyla ordunun peşinde ticaretine devam eder. Brecht, Yiğit Ana'yı olumsuz bir kişi olarak göstermek isterken, Zürih'de ilk sahneye konuşunda seyirciler oyunu öyle yorumlamamışlar, kadının başına gelenlere acıyarak ağlamışlar. Hayatını kazanmak için didinen, üç çocuğunu kaybettiği halde, yılmadan hayat için mücadele eden cesur bir ana gibi görmüşler onu. Fena halde kızmış Brecht ve kadının olumsuzluğunu daha iyi belirtmek için oyunda bazı değişiklikler yapmış. Gelgelelim Doğu Berlin'deki temsil de Brecht'in istediği sonucu vermemiş. Bazı hükümet yetkilileri, Yiğit Ana'nın, oyunun sonunda hatasını anlıyarak halka bir şeyler söylemesini ve oyunda belirtik bir komünist tezinin yer almasını teklif etmişler. Fakat Brecht yanaşmamış buna (15). Kadının, yaptığı işin bilincine varmadan aynı yolda devam etmesini uygun görmüş. Daha belirtik bir açıklamaya girmenin, örtüklükten fazla uzaklaşmanın, eseri sanat yönünden fazla düşüreceğini düşünmüştü herhalde.

II

Buraya kadar, edebiyatta bilgisel anlamın bulunup bulunamıyacağını, hakikatten söz edenlerin bunu hangi anlamlarda kullandıklarını gördük. Şimdi, kısaca, eserin değerlendirilmesinde, bilgisel yönün nasıl bir ölçü olabileceğine bakalım. Yine ayrıntılara girmeden, başlıca tutumlara bir göz atabiliriz.

Bazı kimseler eserin ahlâksal, politik ya da felsefi değerini tek ölçü olarak almak eğilimindedirler. Bu inançtaki bir eleştiricinin şu soruya cevap vermesi gerekir sanırım: «Eserin bir hakikati dile getirmesi, sanat eseri olması için yeterli mi, yoksa gerekli bir şart mıdır?» Yeterli olduğu cevabını verecek kadar budala bir eleştirici düşünemiyorum. Çünkü bu durumda, bir hakikati dile getirmek yeterli şart olduğuna göre, herhangi bir bilim kitabı, bir ekonomi ya da coğrafya kitabı sanat eseri sayılacaktır. Bundan ötürü, verilecek cevap şu olabilir: «Hakikati dile getirmek yeterli değil, gerekli bir şarttır. Hakikati bildiren her kitap sanat eseri değildir; fakat her sanat eserinin hakikati bildirmesi gerekir.» Eleştiricinin böyle bir kuralla eserleri değerlendirmesi neden mümkün olmasın? Olabilir, yalnız, eleştiricinin tutarlı davranmasını bekleriz, bir; bahis konusu nitelik yeterli değil de, ancak gerekli olduğuna göre, aradığı diğer nitelikleri de bil-

(15) Martin Esslin, «Brecht. A Choice of Evils», (Eyre and Spottiswoode, 1959), s. 203-205.

mesini ve eleştirisinde göstermesini isteriz, iki. Gelgelelim, hemen hemen on yedinci yüzyıldan beri, eseri sadece konusuna, felsefesine indirgeyerek eleştirmek, zaman zaman diğer unsurların tamamiyle ihmal edilmesiyle beraber gitmiş ve hatalı bir eleştiri geleneği yaratmıştır. Belki kolay uygulanan bir anahtar rolü oynıyabileceği için, özellikle sıradan eleştiriciler bu kolaylığa kaçmak isterler. Ne var ki, bu durumda yapılan iş, bir sanat eleştirisi olmaktan çıkar, ahlâki, politik ya da sosyal bir değerlendirme olur. Hele eleştirici eserde belirli bir hakikat arıyorsa, çoğu defa yaptığı, eleştiriden çok sansüre benzer.

İkinci tutum olarak şu görüşü buluyoruz: «İyi» eserle «büyük» eseri ayırmak gerekir. Konunun felsefi derinliği, önemi, hiçbir zaman sanat ölçüsü olamaz, çünkü eseri daha iyi bir sanat eseri yapamaz. Fakat eserin böyle bir niteliği varsa, bu yönünü, «büyük eser» diye ayrıca belirtmek doğru olur (16). T. S. Eliot'un söyleyişiyle, edebiyatın büyüklüğü salt sanat ölçüleri ile ortaya konamaz; fakat unutmamalıyız ki sanat eseri olup olmadığı ancak sanat ölçüleri uygulanarak kararlaştırılabilir (17). Bu tutumu savunan estetikçilerden H. Osborne, böylece, moral değerlendirme ile estetik değerlendirmeyi ayırmak istiyor. Estetik nitelikler sadece biçimle ilgili olanlardır diyerek, estetik kavramı dar anlamda kullanıyor. Oysa, hayat değerlerinin estetik yaşantıya bir şey katamıyacağını herkes kabul etmez. Kaldı ki, «Başarılı bir eserde bunları ayırmak mümkün müdür?» diye sorabiliriz de. Eserin büyüklüğü sadece konusunun, dile getirdiği fikrin kendi büyüklüğünden doğmaz, çünkü eserdeki fikir ancak o biçim içindeki yoğruluşuyla kazanır o anlamını. Esere cevabımız bir bütündür ve başarılı bir eser karşısında moral yöne olan cevabımızı estetik cevaptan ayırdetmek kolay olmaz.

Bundan ötürü üçüncü tutum olarak, eserin fikir değerini estetik değere katanları gösterebiliriz. Warren ve Wellek bunu yaparken yine biçimi ön plâna alıyorlar. Bu eleştiricilere göre, yazarın ifade etmeğe çalıştığı görüş ya da felsefe önemlidir, fakat fikir, edebiyat eserinde fikir olarak kalmaz, âdeta değişime uğrar ve «dil» olur (18). Malzeme kendi başına bir değer taşımazsa da yapıyı etkiler. Yazarın felsefesi ya da, diyelim, politik görüşü basit değil de, karmaşıksa, bu karmaşıklık eserde estetik yönden yansır; eğer tutarlı ise eserde bir birlik sağlar. Böylece fikrin önemi, derinliği, zenginliği kendini biçimde belli eder.

Gerçi bu tutum, dile getirilen hakikati, eseri değerlendirirken hesaba katıyor, ama yine de diyebiliriz ki, yalnız biçim yönünden yapıyor bunu. Oysa, bazan eserdeki felsefi görüşün kendi derinliği ve olgunluğu karşısında duyduğumuz yaşantı, estetik yaşantıdan pek ayrılmaz. Yeter ki görüş eserin yapısına yoğrulmuş olsun. Böyle durumlarda, eserin felsefesi karşısındaki yaşantımız nerede başlıyor, estetik yaşantımız nerede bitiyor pek söyliyemeyiz. Bundan ötürü salt biçim ayraçlarının uygulanması her eser

(16) Harold Osborne, «Theory of Beauty», (Kegan Paul, 1952), s. 44-47.
(17) «Essays Ancient and Modern», (Faber and Faber, 1963), s. 93.
(18) «Theory of Literature», (Harcourt, Brace), s. 231.

için elverişli bir yol değildir. Ancak, hakikat niteliğini eseri değerlendirirken hesaba katacaksak, bunu, eserin diğer unsurlarına gözümüzü kapayarak yapamayız; kişilerin çizilişi, olay örgüsü, ton, sentaks gibi çeşitli unsurlarla bir arada, ve onlarla ilintisini, kaynaşıp kaynaşmadığını araştırarak yapabiliriz (19).

Edebiyatta hakikat sorunu ile yakından ilgili olan «inanç sorunu»na bu yazıda dokunmadık. Yazarın inançları ile okuyucunun inançları arasındaki ilişki nasıl bir ilişkidir? Bununla ilintili bir sürü soru daha çıkar karşımıza. Fakat bizim bu yazıda yapmak istediğimiz, sadece edebiyattaki hakikat kavramını inceleyerek, içinde bulunduğu bulanıklığı belirtmek, taşıdığı çeşitli anlamları göstermek, bu konu üzerindeki belli başlı görüşleri gözden geçirerek bunların yeterliliklerini tartışmak ve doyurucu gibi görünene işaret etmekti. Yoksa nice eleştiriciler ve estetikçiler için hâlâ çetin bir ceviz olan bu sorunu burada çözüvermek iddiasında değildik elbet.

(19) M. Weitz, «Philosophy in Literature» adlı kitabında, «Candide», «Anna Karenina», «Hamlet», ve «A la Recherche du Temps Perdu» eserlerindeki felsefeyi böyle bir metodla eleştiriyor

AKŞİT GÖKTÜRK

BİR OZANIN GELİŞMESİ T. S. ELIOT: KİŞİLİĞİ, BAŞARISI

Şimdiki zamanla geçmiş zaman
Olabilirdi olanla gerçekten olan
Tek sonuçta birleşir, süren bir şimdiki zaman.

Four Quartets'den

1637. Güneybatı İngiltere'nin Somersetshire yöresindeki East Coker köyünden Andrew Eliot adlı yoksul bir ayakkabıcı Amerika'nın yolunu tutuyor. 1670'de Massachusetts'de, Beverley Kilisesine üye oluyor.

Andrew Eliot'ın çocukları uzun süre Boston çevresinde alım-satımla uğraşıyorlar. Aralarından kilise adamları yetişiyor. Bu alanda en başarılılarından biri, William Greenleaf Eliot, güneye St. Louis'ye giderek orada ilk Unitarian kiliseyi kuruyor. William Greenleaf, ozanın büyükbabası. Bütün aileyi büyük ölçüde etkileyen kişi.

William Greenleaf Eliot'ın oğlu Henry Ware Eliot, iş alanında deniyor kendini. St. Louis'deki büyük bir tuğla şirketinin baş yöneticiliğine dek yükseliyor. Karısı Boston'lu Charlotte Chauncy Stearns, okumıya yazmıya düşkün bir kadın. Şiirler yazmayı deniyor. Savonarola'nın yaşamıyla ilgili uzun bir dramatik şiirin yazarı.

1888 (26 Eylül). Thomas Stearns Eliot doğuyor. H. W. Eliot'ın yedinci çocuğu. Yaşamındaki en erken, en köklü etki eski bir yazı makinesinde çoğunlukla dinsel şiirler yazan, ölçüde, uyakta aşırı deneylere girişen annesi oluyor. Thomas ilerde, yine eski bir yazı makinesinde aynı şeyleri deniyecek.

1900. Yüzyılın dönümünde Eliot on iki yaşında. Avrupa'dan gelen göçmenler kuzeye doluşuyorlar. Bir zenginlik yarışıdır sürüyor kuzeyde. Para, insan yaşamında ağır basan tek değer durumuna yükseliyor. Bütün «partizan» değer yargıları birbiri ardından yıkılıyor. Güneyliler bu gelişmeyi kuşkuyla gözlüyorlar. Kuzeyde yıkılan değerleri, kapalı, ölçülü bir düzeni, geleneksel töreleri, inançları kendi bölgelerinde sürdürmiye çalışıyorlar.

1906. Harvard Üniversitesi'ne giriyor. Felsefe okuyor. William James'in, Irving Babitt'in, Bertrand Russell'in, George Santayana'nın derslerini izliyor Russell'in sınıfında en parlak öğrenci oluyor. Babitt'in «hümanizm»le ilgili görüşleri onu uzun süre düşündürecek, yirmi yıl sonra T.E. Hulme'un liberal hümanizme karşıt düşüncelerini benimsiyecek, uzun bir denemeyle Babitt'in hümanizmine çatacaktır.

1908. Laforgue'u okuyor. Arthur Symons'ın «The Symbolist Movement in Literature» adlı kitabı aracılığıyla Fransız sembolist şiirine ilgi duyuyor. Hızla artan bu ilgi Eliot'ın şiirini yoğuran temel etkenlerden biri olacak.

1909. Üniversiteyi bitiriyor ama ayrılmıyor, yine Harvard'da çalışmalarını sürdürüyor.

1910 (Ekim) — 1911 (Temmuz). Fransız yazınına gitgide artan ilgi Sorbonne'a sürüklüyor onu. Sorbonne'da felsefe okuyor. O sıralarda Claudel genç kuşağın —Eliot kuşağının— gözünde en büyük ozan. Gide'i, Dostoyevski'yi okuyor.

1911 (Ağustos). Münih'e gidiyor. «Prufrock»ı bitiriyor. Bu şiir, ilerde, Fitzgerald'ın «Rubaiyat»ından bu yana en çok okunan İngilizce şiir diye anılacak.

1911-1913. Harvard'a dönüyor. Felsefe çalışmalarını sürdürüyor. Hintçe, Sanskiritçe öğreniyor. Bir yılını «Pantanjali metafiziğinin dolambaçlarında» tükettikten sonra «mistik bir aydınlanma içinde» buluyor kendini.

1913. Bir gezi bursu (Sheldon Travelling Followship) veriliyor kendisine. Almanya'ya, Mazburg'a gidiyor.

1914. Savaşın başlamasıyla İngiltere'ye geçiyor. Oxford'da Merton College'de felsefe okuyor. Francis Herbert Bradley üzerine bir tez hazırlıyor.

1915 (Temmuz). Dansöz Vivien Haigh-Wood ile evleniyor. Bu mutsuz evlilik karısının delirmesiyle sonuçlanıyor. Karısı uzun süre bu durumda kalacak, 1947'de ölecektir. Eliot ünlü şiiri «Ash Wednesday»i ona adıyacak.

1915-1916. Londra'ya yerleşiyor. Dergilerde kitap tanıtma yazıları yayımlıyor. Highgate Junior School'da öğretmenlik ediyor.

Ezra Pound'la tanışıyor. Karşılıklı etkilere başlangıç, mutlu bir tanışma bu. Pound'a saygısı gitgide artacak. Sırası gelince bu iki usta yeni bir şiir devrimini başlatacaklar, bütün Anglo-Amerikan şiirinin yönünü değiştirecekler. Kent yaşamını, kentin yeni deyişini paylaşan, kendilerinden hemen önceki ozanların devrik gövdeleri üzerinden geleneksel geçmişte, Dante'ye, Cavalcanti'ye, on dokuzuncu yüzyıl Fransız şiirine bakan, geçmişi kucaklamıya koşan yepyeni bir şiir anlayışını getirecekler.

«The Love Song of J. Alfred Prufrock» «Poetry» dergisinde yayımlanıyor. Öbür şiirlerini küçük dergilerde yayımlamıya başlıyor: «Portrait of a Lady», «Preludes», «Rhapsody on a Windy Night». Bu şiirlerin en ağır basan ortak özelliklerinden biri, keskin bir Henry James etkisini paylaşmaları. Prufrock olsun, Lady olsun, gerçekte yalnız, duygulu, tedirgin kişiler.

Bradley üzerine hazırladığı tezi bitiriyor.

Lloyds Bank'ın Cornhill dalında ikinci sıradan bir memur oluyor. Hemingway'in, Scott Fitzgerald'a, «Biraz para biriktirelim de, Eliot'ı satın alalım şu bankadan,» sözünde adı geçen banka bu.

1917. Fransızca şiirlerini, dört dizelik şiirlerini yazıyor. İlk şiir kitabı «Prufrock and Other Observations»ı yayımlıyor. Daha önce dergilerde yayımladığı şiirleri bir araya getiren bu kitap İngiliz şiirinde bir dönüm noktasını belirliyor. Bu şiirlerin ozanı, sıradan salon okurlarının baygın duyarlıklarını eğlendirmiye, eğitmiye yeltenmeden, bütün gücünü çağdaş yaşamın sıkıcılığını, korkunçluğunu, görkemini dile getirmiye yöneltiyor. Zamanın şiir beğenisine inen güçlü bir tokat bu tutum. Bu kitaptaki şiirler büyük çağdaş kentlerin havasını, cehennem çarpıcılığında imgelerle dile getiriyor. Yer yer alaycı, kuşkulu, buruk bir ses, hor görmiye, korku titre-

mesine değin yükseliyor:

Gel gidelim öyleyse birlikte
Akşam uzatılırken göğe
Uyuşturulan bir hasta gibi masada;
Gel gidelim şu yarı-ıssız sokaklar boyunca,
Homurdayan bozgununda
Tedirgin gecelerin tek-gecelik ucuz otellerde
Ve talaşlı lokantalarda, istiridye kabuklarıyla;
Boğucu bir tartışma gibi sürer sokaklar
Amaçları sinsi
Tutup sürüklerler seni bir çıkmaza...
Ne olur sorma, «Nedir?» diye
Gidelim gideceğimiz yere.

Odada kadınlar dolaşırlar
Mikelanj'dan konuşurlar.

Bu ilk şiirler Eliot'ın sonraki şiirinin bütün özelliklerini taşıyor. Tıpkı Milton'ın ilk şiirleri gibi. Ozan bu şiirlerde çağdaş yaşamın yapmacıklarını, gülünçlüklerini acı acı, buruk bir alaycılıkla göz önüne seriyor, bu yapmacıklıkların verdiği bıkkınlıkla çağının yaşantılarından apayrı bir büyük düşe sığınmayı özlüyor:

Baktım binmiş dalgalara denize açılıyorlardı
Geri püskürmüş dalgaların beyaz saçlarını taraya taraya
Kamçılarken rüzgâr suyu siyaha beyaza.
Denizin odalarında oyalandık
Deniz kızlarının yanında; yosundan çelenkleri al, kahverengi
Ve boğulduk uyandırınca bizi insan sesleri.

İlerde Eliot'ın bu sesinde, tutumunda büyük bir değişiklik görülmiyecek, yalnız, sonraki şiirlerinde sığınılan büyük düş Hristiyanlık olacak.

1919. «Tradition and the Individual Talent» denemesini yayımlıyor. Bu deneme şiirin kişisel duygular üstüne değil, bir «kişiliksizleşme» süreci üstüne kurulması gerektiğini savunuyor.

1920. İkinci şiir kitabını «Poems» adıyla yayımlıyor. Bu kitaptaki şiirlerden «Gerontion», ozanın «Tradition an the Individual Talent» denemesinde tanımladığı gelenek kuramının, kişiliksizleşmenin uygulanışı yolunda bir deney. Eliot'ın en başarılı yaratmalarından biri olan Sweeney kişiliği ilkin bu kitapta sunuluyor. Batılı kent uygarlığının türettiği çirkin, duygusuz bir tip. «Sweeney Among the Nigtingales»de kötü bilinen bir kahvede oturuyor Sweeney. Güneş ışığıyla dolu salonun bir penceresi çiçeklerle, bülbüllerle dolu bir bahçeye açılıyor. Salondaki kadınlarla erkeklerin gülünç alıklıkları, acınası durumları hem çiçeklerin, gün ışığının, kuş türkülerinin güzelliğine, hem de denizin uçsuzluğuna, geçmiş çağların görkemine karşıt:

Kütboyun Sweeney bacaklarını ayırıyor
Kollarını ayırıyor gülmeden önce,
Çenesini kesen zebra şeritleri
Bir benekli zürafa oluyor gerilince

....

Yüzü seçilmeyen biriyle konuşuyor
Kapının oraya çekilmiş patron,
Yanıbaşında şakıyor bülbüller
«Sacred Heart Manastırı»nın,

Ve şakıdılardı o kanlı koruda
Çığlığını atınca Agamemnon,
Sıvı-pisliklerini serpiverdilerdi
Lekelensin diye katı, horlanmış kefen.

«Tradition and the Individual Talent»le birlikte ilk eleştiri denemelerini «The Sacred Wood»da topluyor. Eleştiriye gözüpek, titiz, nesnel bir ses getiriyor.

1922 (Ekim). Kendi dergisi «Criterion»u çıkarmıya başlıyor. Derginin ilk sayısında çoktandır üzerinde çalıştığı uzun şiiri «The Waste Land»ı yayımlıyor. Gerçekte sekiz yüz dize uzunluğundaki bu şiiri Ezra Pound, yayımlanan biçimine indiriyor. Bu kısaltma şiiri daha değerli kılmış olacak ki Eliot, Pound'a borçluluğunu, hayranlığını şiiri «il miglior fabro» sözüyle ona adıyarak belirtiyor. «The Waste Land», ardından gelen «The Hollow Men» ve «Sweeney Agonistes» şiirleriyle birlikte çağdaş yaşamdaki tinsel çöküntüyü belirtiyor, İlk şiirlerdeki tedirgin, yetinmez ses son perdesine yükseliyor böylece.

«The Waste Land» canlılığını yitirmiş, tinsel yaşamı yadsımış bir dünyanın sarsıcı imgeleri üzerine kurulmuş dört bölümlük bir şiir deneyi :

Hangi köklerdir tutan, hangi dallar boy
atar bu molozlu yığında?

Eliot'ın daha önceki şiirlerinde el atmış olduğu bir konu bu şiirde mit boyutlarına yükseliyor. Acımayı, korkuyu, ölü toplumu, boş yaşamı bütün çarpıcılığıyla içerecek bir mit. Ozan, çağdaş ruhbilimden, antropolojiden, mitolojiden yararlanıyor bunun için. Örneğin, cinsel kısırlık, çağdaş yaşamın tinsel sayrılığının simgesi olarak kullanılıyor.

Bu uzun şiirin her bölümü ardarda çakan bir görüntüler dizisidir. Şiirdeki gözlemci Tiresias çağdaş kafanın kişileşmiş örneği. «Eylemden kesik», keskin bir gözlemci. İlk bölümde kurak ıssız bir alanı gözlüyor :

Üstünde güneşin savrulduğu kırılmış putlar yığını,
Ne ölü ağaçta bir barınak bulunur, ne çekirgede avuntu,
Ne de su sesi kurak taşta.

Bu ıssız çöl ortasındaki «kırmızı kaya» tinsel yaşamın, şiirsel esinin simgesidir :

Yalnız
Bu kırmızı kayanın altında var gölge,
(Gelin bu kırmızı kayanın gölgesine),

Bütün şiir çağdaş kentin bir karabasan niteliğindeki imgeleriyle doludur :

Gerçekliğini-yitirmiş Şehir
Bir kış öğlesinin sisi içinde

Bir kalabalık aktı Londra Köprüsü'nden, sürüyle insan
Demek bütün bunları ölüm harcamış, sürüyle insan
Kısa ve seyrek solukları dudaklarında
Herbirinin başı önündeydi.

Bu parça, benzeri öbür parçalar gibi, Dante'nin Cehennem betimlerinin etkisini sürdürüyor. Şiirde Dante'ye, geçmiş yazarlara, sık sık başvuruyor ozan. Bu başvurma ya doğrudan doğruya bir alıntı, ya da geçmiş yazarlardan dizelerin değişik bir deyişle aktarılması biçiminde kendini gösteriyor. Okuduğu, sevdiği ozanlar yoğuruyor Eliot'ın duyusal imgelerini.

«The Waste Land»ın ilk dizelerinde sunulan kurak, çorak dünya görüntüsü, şiirin sonuna dek değişmeden sürüyor, giderek son bölümde daha yoğun, daha çarpıcı bir nitelik kazanıyor :

Dağlarda sessizlik bile yoktur
Kısır bir gök gürültüsü vardır, yağmursuz
Dağlarda yalnızlık bile yoktur
Morarmış somurtkan yüzler küçümser ve hırlar
Evlerin çatlak çamurlu kapılarından.

1924-1925. «The Hollow Men»in bir parçası yayımlanıyor.

1925. «Poems 1909-1925» yayımlanıyor. «The Hollow Men», «The Waste Land»daki acı, korkunç cehennem havasını sürdürüyor. Daha yalın, daha kişisel bir şiir. Çağdaş insanlığı kafalarına saman tıkılmış boş kalıplar olarak deyimliyor. Boş adamlar, çorak ülke gibi ölü, ıpıssız, farelerle, cam kırıklarıyla dolu bir dünyada birbirlerine dayanarak duruyorlar :

Kof adamlarız
Doldurulmuş adamlarız
Tutunmuşuz birbirimize
Kafalarımıza ot tıkılmış. Yazık!
Kurak seslerimiz
Fısıldarken birlikte
Usuldur, anlamsızdır
Rüzgâr gibi kuru otlarda
Ya da kırık camlardaki fare ayakları gibi
Tamtakır ambarımızda.

Kalıbı olmayan biçim, rengi olmayan gölge,
Yatalak güç, duruk devinme;

Göz yoktur bu dünyada. Tek tutundukları dal boş adamların, ölümden sonraki kurtuluş yolunda bir umut belli belirsiz.

Eliot, Faber and Gwyer (Sonradan Faber and Faber) yayınevinde çalışmıya, başlıyor. Çok geçmeden yayınevinin yöneticilerinden biri olacak. Özellikle şiir yayınlarıyla ilgileniyor. Değerine inandığı genç yazarları destekliyor, yayımlıyor. Faber şiir dizisi bugünkü ününe onun yanılmaz seçiciliğiyle ulaşacak.

1926. «The Waste Land»deki sesi sürdüren ikinci şiiri, «Sweeney Agonistes»i yayımlıyor. İki parçadan kurulu bu dramatik şiir gülünç öğe ile korkunç öğeyi caz ritimleriyle birleştirerek yoğun, çarpıcı bir etkiye yü-

celtiyor. Konu Londra'da bir evde geçiyor. İki orospu, birtakım subayları, Amerikalı iş adamlarını, sonra da Sweeney'i eğlendiriyorlar. Kent yosması Doris, dinlediği caz şarkısında övülen «doğaya yakın yaşamak» düşüncesini benimsiyemiyor bir türlü. Sweeney «Temele inince bütün gerçekler doğum, çiftleşme, ölümdür,» diye karşılık veriyor. Doris sarsılmış bağırıyor :

DORIS. Hayat bu değildir, bu hayat değil.
Buysa ölürüm daha iyi.
SWEENEY. Hayat budur işte. Tıpatıp bu.
DORIS. Ne?
Nedir hayat?
SWEENEY. Hayat ölümdür.

Ölüm. Eliot'ın, çağdaş yaşamın boşluğunu, insanın yıkılmışlığını yansıtan, yirminci yüzyıl kentlerindeki bozgunu, çöküntüyü kargıyan şiirlerinin vardığı son nokta bu.

1927. İngiliz uyruğuna geçiyor. Kendini «Yazında klâsist, politikada kralcı, dinde Anglo-Katolik,» diye tanımlıyarak birçoklarının öfkesini üstüne çekiyor. Bundan böyle yeni bir şiir deneyine geçecektir. Dış dünyadan bir el çekiş, Hıristiyanlığın ışığında iç yaşamın ayrıntılarını bulgulamıya yöneliştir bu yeni tutum. «Ariel Poems» diye anılan şiirleriyle bu deneyi sürdürüyor.

1929 (Eylül). «Dante» adlı uzun denemesini yayımlıyor.

1930 (Mart). «Ash Wednesday». Eliot'ın yeni şiir döneminin ilk anılmıya değer ürünü. Çağdaş kentin korkunç görüntüsü, Sweeney'in yaşama biçimi değil artık ozanın yansıtmıya çalıştığı. O alaycı, umutsuz ses yerini dinsel inanca, kişiliğin bu inançla eğitilmesi sürecine, bu yolda çekilen acıya bırakıyor. Eliot'ı ilerde en çok ilgilendirecek, zaman, pişmanlık temleri de ilkin bu şiirde çıkıyor ortaya :

Ama su yukarı fışkırdı ve kuş indirdi şarkısını
Diyetini ver, kurtar zamanı, kurtar o düşü
Duyulmamış, söylenmemiş sözün andacını.

«Ash Wednesday», görüntü düzeni bakımından, ozanın Dante'yi en çok andıran şiiri.

1932. Harvard Üniversitesi'nde bir ara şiir dersleri veriyor. Denemelerinden bir seçmeyi «Selected Essays»de topluyor.

1933. Harvard'da şiir derslerindeki konuşmalarını «The Use of Poetry and The Use of Ciriticism» kitabında yayımlıyor.

1934. «After Strange Gods», modern yazındaki eğilimleri değerlendirme yolunda bir eleştiri kitabı.

«The Rock» adlı ilk oyun denemesini yazıyor. Tam bir oyun olmamakla birlikte bu yapıtın koro bölümleri, Eliot'ın dramatik şiirinin en güzel örnekleri arasında anılacak.

1935. «Murder in The Cathedral»ı yazıyor. Oyun ilkin Canterbury Katedrali'nde oynanıyor. Konu Hıristiyan ermişlerden Becket'in öldürülmesi. Eliot, seyircisinin tanıdığı, duygusal bağlılık duyduğu bir konuyu seçmekle kalmıyor, oyununu kilise ayinlerinin geleneği üstüne kuruyor.

«Murder in The Cathedral» İngiliz tiyatrosunda şiir oyuna dönüş yolunda atılan en büyük adım oluyor. Eliot, Elizabeth çağından beri süregelen hümanist geleneği, karakter oyunu geleneğini kırarak Eski Yunan tiyatrosu ile geç ortaçağ oyunlarına benzerlik taşıyan bir şiir oyun deneyi sunuyor. Bir kilise ayininin duygusal ortamı içinde, ünlü kilise ilâhileri ritmini taşıyan konuşmalar, büyük şiir gücü taşıyan korolar, oyunun korosu ile kilise topluluğunun iç içe oluşu erişilmez bir dramatik gerilim sağlıyor. Bu oyun eleştirmenlerce «The Family Reunion» ın yanı sıra Eliot'ın en önemli dramatik başarısı diye anılacak.

«Four Quartets»in ilk bölümü «Burnt Norton»u yayımlıyor.

1939. «The Family Reunion» ilk oyunundan apayrı nitelikte bir oyun. Seçik bir yalınlığa yöneliyor Eliot. «The Family Reunion» çağdaş dille konuşan çağdaş kişilerin dramı.

«The Criterion» yayımlanmaz oluyor.

1940. «East Coker», «Four Quartets»in ikinci şiiri. Bir yıl sonra üçüncü şiir «The Dry Salvages»i, iki yıl sonra da «Little Gidding» başlıklı son bölümü yayımlıyacak.

1943. «Four Quartets»in bütününü bir arada yayımlıyor. «The Waste Land»'de uygulanan «düşüncelerin müziği», apansız değişmeleri, karmaşık, iç içe temleri ile bir yaylı sazlar dörtlüsünü andıran bu uzun şiirin biçiminde temel ilke oluyor. Dörtlünün her şiiri beş bölümde gelişiyor. «Quartets»in biçimi Eliot'ın en özgün, en başarılı buluşlarından biri.

Bu şiirlerdeki konuya daha önce «Ash Wednesday»in dördüncü bölümünde dokunmuştu ozan: Zaman, zamanın sonrasızlıkla ilişkisi, «pişmanlık». «Quartets»in başında eski Yunan düşünürü Heraklitus'dan iki alıntı var. Birincisi, doğa'nın dört temel öğesi hava, toprak, su, ateş ile yaşamla ölüm arasındaki sonsuz değişmeyi, dairesel bir birbirine dönüşmeyi belirten bir söz. «Four Quartets»in her şiiri bu öğelerden birinin uyandırdığı çağrışımları, simgelediği yaşama yönünü yansıtıyor.

Birinci şiirin sahnesi Burnt Norton. Bir Gloucester bahçesi. Çocukluğun güzelliğini, hava öğesinin çağrışmalarını yansıtıyor:

> Bellekte yankılanıyor ayak sesleri
> Sapmadığımız geçitten aşağı
> Açmadığımız kapıya doğru
> Gül bahçesine.

İkinci şiirin sahnesi East Coker. Eliot'ın İngiliz atalarının yurdu. Büyüme ile yaşlanıp tükenmeyi toprak öğesinin çağrışımlarını yansıtıyor :

> Başlangıcımdadır sonum. Sırayla
> Evler yükseliyor, uçuruluyor, çöküyor, yayılıyor
> Yıkılıyor, yerle bir oluyor, onarılıyor ya da yerlerinde
> Boş bir arsa var, bir fabrika, bir patika.
> Yeni yapılara eski taş, yeni ateşlere eski kereste,
> Eski ateşler küllere ve küller toprağa.
> Toprak ettir zaten post ve dışkı
> İnsan ve hayvan kemiği, yaprak ve mısır sapı.

Üçüncü şiir adını Massachusetts kıyılarındaki bir kaya dizisinden alı-

yor: «The Dry Salvages». Zamanın sonsuz akışını simgeliyen su öğesinin çağrışımlarını yansıtıyor :

Irmak içimizdedir, deniz sarar bizi dört yandan
Karanın kıyısıdır deniz, içine sızan
Granittir, dövdüğü her kumsalda
Daha eski, daha başka bir yaratışın ipuçları :

«Quartets»in son şiirinin sahnesi Little Gidding. Little Gidding, on yedinci yüzyılda yaşamış, George Herbert'in, Richard Crashaw'ın arkadaşı bir Amerikan papazının, Nicholas Ferrar'ın köyü. Bu son şiir sevgi, tarih, dinsel adanma, sevgide tükenerek sonrasızlığa erme temlerini ateş öğesinin çağrışımlarıyla yansıtıyor:

Suçtan suça geçer tükenmiş ruh
Arıtıcı ateşle yenilenene kadar
Ateşte adımlarınız ölçülü olmalı danstaki gibi.

1948. Nobel Armağanını alıyor. «Notes Towards the Definition of Culture»ı yayımlıyor.

1949. «The Coctail Party», Edinburg Festivali'nde oynanıyor. Bu da şiirsel bir oyun. Doğalcı bir tiyatroya yöneliyor Eliot. Korodan vazgeçiyor. Ama gerçekte öbür oyunlarından pek ayrı değil «The Coctail Party». Yazarı gibi düşünmeyen her seyirciyi rahatsız edecek nitelikte. Bununla birlikte Londra, New York tiyatrolarının büyük ölçüde ilgilendikleri ilk oyunu oluyor yazarın.

1953. «The Confidential Clerk» Edinburg Festivali'nde oynanıyor.

1955. «On Poetry and Poets» eleştiri kitabını yayımlıyor.

1957. Özel yazmanı Miss Valerie Fletcher ile evleniyor.

1958. Son oyunu «The Elder Statesman» oynanıyor. Yazanın kendilerine yüklediği töresel bildiriyi sürüklemek için durumların dışında kalan, belli kararlara, davranışlara itilen kişilerden kurulu bir oyun.

1963. Yetmiş beşinci doğum yıldönümü dolayısıyla «Collected Poems 1909-1962» yayımlanıyor. Şiirlerden biri, belki de Eliot'ın yazdığı son şiir, karısına adadığı «A Dedication to My Wife» :

Ne hırçın kış rüzgârı durdurabilir
Ne kızgın tropik güneşi pörsütebilir
Gül bahçesinde açan gülleri
Yalnız bizim olan gülleri.

Ölümün türküsünü eşine raslanmaz bir güçle söyliyerek üne erişmiş bu ozanın son şiiri mutlu bir sevi türküsü oluyor böylece.

1965 (4 Ocak, Pazartesi). T.S. Eliot, yirminci yüzyıl şiirinde devrim yaratmış ozan, Londra'da ölüyor.

Külleri, dileğine uyularak, East Coker köyündeki St. Michael Kilisesi'ne gömülüyor.

Şiirleri çeviren : R. Tomris

TRAGEDYALAR - UYANIŞ
AKIL ÇAĞI

VAROLUŞÇU VERİLER

TRAGEDYALAR. Edip Cansever. De Yayınevi, İstanbul. 88 s., 3 lira.

«Yeni Dergi»nin geçen sayılarından birinde Hüseyin Cöntürk'ün «Behçet Necatigil ve Edip Cansever Üstüne»sini eleştirirken Edip Cansever için akılcı bir şair deyimini kullanmıştım. Bu yargıyı Feridun Metin çok karanlık buldu. Melih Cevdet de akılcı bir şair, dedi, aralarında herhangi bir ayrım yok mu? Yukarıdaki soruyu şöyle karşılıyabilirim: Cansever'in şiiri kuruşu, elde edişi akılcı bir yöntemle yapılmaktadır. Yani Cansever yönteminde akılcıdır.

«Tragedyalar»ın en belirgin özelliği, çoğunlukla bir anlatı şiir (narrative verse) havası taşımasıdır, sanırım şair söylemek istediğini, çok daha açık, yorumsuz aktarabilmek için bu yolu seçmiştir. Böyle bir şiire gereklilik duymasını, seçtiği tragedya biçimiyle de bağlıyabiliriz. Anlatı şiir çok yerde gelişkin şiirin karşısına dikelir durur, Cansever'de bu aksaklığın olmadığını söyliyebilirim. Ayrıca sunduklarının alanının genişlemesi, etkisinin artması için bu yolun zorunlu olduğunu da kabulleniyorum. Çok yerde bu tür bir şiirde insan «hikmet» söyleme tuzağına düşebilir — ki «Umutsuzlar Parkı» biraz böyleydi — Cansever bundan da kurtarıyor kendini, iyi şiir söylüyor.

TOPLUMCU MU, TOPLUMSAL MI?

Evrensele yönelmiş şiir için bu kadar önemli bir soru mu bu. Bunalımlar, sıkıntılar, kasvetler, gündelik yaşamaların ayrıntılarındaki düzmecelik, ilişkilerde kullanılan maskeler. Cansever'in toplumculuğu iyi yorumlanmış, işlevini bile bir toplumculuk, açıkçası bir aydının, bazı olayları bir dünya görüşü açısından değerlendiren, yargılıyan bir şairin toplumculuğu, bu yüzden de yerel değerlendirmelerin ötesinde. Bunların dışında bir aksaklığı var ki o da yapaylık duygusunu uyandırmasıdır. Duygusal toplumculuktan bilinçli bir toplumculuğa geçişte de bu yapaylığı çok kınamamak gerekir. «Tragedyalar»ı hele V.sini okuduktan sonra kitabı özetlettirseler «somut bir kasvet» deyimini kullanırdım, kasveti çok başarılı anlatıyor. Böylece de kuruluğunun yararını bu kitapta fazlasiyle görüyor Cansever.

NEDEN TRAGEDYA?

Tragedya sözcüğünü her kullanışta Jean Anouilh'in sözlerini düşünürüm: «Tragedyada kurtuluş umudu yoktur. İnsan kapana sıkıştırılmış bir fare gibidir.» Şimdi Cansever bu türü seçmekle, bizim bir yaşama mengenesine sıkıştığımızı söylemek istiyor, kurtuluş çırpınışlarının boşuna olduğunu, direnmelerin gerekli ama sonuçsuz kaldığını belirtiyor. Şiir dışında ülkemizde yıllarca süregelmekte olan düşünce akımlarını, bu akımların her türlüsünün temsilcilerinin davranışlarını gördükçe, herbirimizin birer tragedya kahramanı olduğumuzu söylemek en gerçekçi davranıştır, konum'un en doğru, en yalın saptanmasıdır.

Böylesine bir açıklama Cansever'in tragedya içeriğinde bulduğu olanakları gösterir ancak, bir de onun biçiminden — ilk düşünülmesi gereken de budur — elde ettiği bazı yararlanmalar vardır, onları da şöyle sıralıyabilirim: a) kişilerin ve kavramların somutlandırılması, b) diyalog kurmada yatkınlık, c) bir anlatım tekniği, anlatım temposu kazanmasında yardımcı olması. Tragedyada özellikle bir «trajik ironi»den söz etmek gerekir. V. tragedyada bu öğenin ilgi çekici bir örneğiyle karşılaşmaktayız. Ayrıca şair insanın insanla, çevresiyle arasında olan çekişmeyi de (conflict) belirtmek için tragedyayı seçmiştir. Çağlar boyunca tragedyaya o kadar çok düşünce ve anlatım yorumları yüklenmiştir ki tragedyayı kullanmak insana sonsuz olanaklar verir. Toplumcu sanatçılar da tragedyanın bu çekişme niteliğinden yararlanmışlardır. Bu açıdan da Cansever'in şiirlerini değerlendirebiliriz. Açıkçası «tragic conflict» (trajik çekişme) birçok durumlara uygulanabilen elverişli bir anahtar niteliğindedir.

ŞİİRİN İŞLEVİ

Cansever'in bu kitabı bana yeniden, yazılan şiirin işlevi konusunu düşündürdü. Eliot'ın, «Şiir ancak kendi işlevini sürdürmektedir.» sözü bazı yeni yorumlarla birlikte anılmalı, bugün yazılmakta olan tekdüzeli şiirler kendi içinde patlamaktadır. Cansever'in şiirinin bir bildiri taşıdığını söyliyemezsem de, bir şey anlatma çabası içinde olduğu da apaçık belirmektedir. Bu hem şairin özü olan bir şiir yazma amacında olduğunu gösterir, hem de salt biçim şiirinin — Cansever'den başka birçok kişinin de adını anmak gerekir ya burada — bir bitimi sayılabilir. Böylece Tragedya'lar bugünkü ortamda tükenen şiir ortamına başka bir kapı açma dileği olarak da yorumlanabilir. Yalnız onun gibi şiirlerinde gene bir şeyi anlatmak çabasında olan şairlerden Cansever'i ayıran özellikler nelerdir? Bunu kesinlikle belirtemem. Ama ayırımların geleneği olmıyan bir çağdaşlık, özellikle yaratılmış bir kuruluk, çok akılcı bir imge düzeni, yer yer düzyazı özelliği ağır basan bir şiir disiplini.

Şair çoktandır belleklerde yer eden mısra alışkanlığına karşı geliyordu. Bu davranış oldukça önemliydi, böylece kullanılan öz, bir yerde topak olup kalmıyor, bütün şiire yayılıyordu, işte Cansever'in biraz yoğunlaşmamış gibi görünen şiir düzenini bu açıdan değerlendirmek gerekir. Eğer eski bir

alışkanlıkla bazı mısralar seçerseniz, onların biraz sonra kuruduğunu, ilk anda bulduğunuz tadları yavaş yavaş yitirdiğini ayırd edeceksiniz. Bu organik yapının kurulmıya başladığının ilk belirtileridir. V. Tragedya'ya dikkat ederseniz orada kişilerin arasında hiçbir gerçek bağ yoktur, bu bana Jaspers'in «İnsanlar arasında gerçek bağ yoktur» sözünü hatırlattı. Yer yer varoluşçu eğilimlerin olduğunu belirtmek için bu girişi yaptım, bunca taşlaşmış bir evreni yansıtan, kasvetlerin kol gezdiği bir şiir ortamında varoluşçu veriler aramak pek de yersiz değil gibi geliyor bana. Kitapta gene çok daha bilinç ve kişilik kazanmış bir Eliot etkisinden söz edebilirim. Eliot'ın heyecan konusunda söylediklerini uygulamış Cansever.

Cansever'de mısralar çoğunlukla anlam kesinliğinden uzaktır. Onda mısra şöyle düzenlenir: a ya da b. a ve b bir konuma, bir duruma iki değişik açıdan bakıştır, onları belirlerler. «Tragedyalar»da ise Cansever «yani» sözcüğünü kullanıyor, demek ki eskiden yaptığı gibi bir şeyin iki yanını anlatmaktan çok, söylediğinin bir kesinlik, bir aydınlık, bir kolay anlaşılırlık kazanmasını istiyor, başka bir deyimle söylemek istersem, söylediğinin bir de tanımını yapma çabasına girişiyor. Bu davranış sanırım birbirine çok bağlı organik kuruluşun zorunlu bir sonucu. Burada bazı örnekler vereceğim. «Yani» sözcüğü kendinden öncekini tanımlamakta, açmakta, aydınlatmaktadır.

> Ey sizler
> Yani ey otel kâtipleri, ey sonsuz otel kâtipleri...
> ... ...
> İmgelerin ve bütün çözüm yollarının bir öte dünyasında
> Yani bir gerilimde, her şeyin bir kavram olup aktığı kanımızda
> ... ...
> Yani bir olayın bir başka olayda
> Yeniden kazanılması

Sonuçta diyebilirim ki Cansever'in «Tragedyalar»ı bütün tartışmalardan öte yapılması gereken bazı şiir değişikliklerini bize aktarıyor. Ortamdaki tekdüzeliğe başkaldırıyor.

Doğan Hızlan

BİR YİRMİNCİ YÜZYIL KARAMSARI

AKIL ÇAĞI. Jean-Paul Sartre. Çeviren: Gülseren Devrim. Nobel Yayınları, İstanbul. 418 s., 12,5 lira.

Sartre'ın «Özgürlük Yolları» genel başlığı altında yayımladığı üç romanından ilki, «Akıl Çağı» dilimize çevrildi. Hem de iki çevirisi birden yayımlandı. Birisi, söz konusu edeceğim çeviri: Gülseren Devrim'in çevirisi.

Öteki ise Altın Kitaplar serisinden çıkan «Uyanış» adını taşıyan, eksik, yanlış çeviri.

Sartre'ın «Özgürlük Yolları» dört kitap olacaktı; sonuncu kitap bugüne değin yayımlanmadı. Bu konu üzerinde duracağım. «Özgürlük Yolları»nın üç kitabı: «L'Âge de Raison», «Le Sursis», «La Mort dans l'Âme», birbirlerinden ayrı okunabilir, bağımsız romanlardır; ama üçü gene de aynı temayı sürdürerek, birbirlerini tamamlarlar.

Gülseren Devrim'in «Akıl Çağı» çevirisi anlamca doğru, dil bakımından özen gösterilmiş bir çeviridir. Ama Sartre'ın bir «ayna nesnelliği» ne varan anlatışını Türk dilinde yansıttığı söylenemez. Eleştirmeci Roland Barthes, Sartre, Camus, Queneau'nun anlatışları üzerinde durarak, bu yazarların yazışta «edebi» olan her şeyi yadsıdıklarını, yazışın sıfırıncı noktasında durduklarını belirtmişti. Süssüz bir anlatış, hattâ ondan da ötede bir şey: bunların anlatışında, değil tümceler, sözcükler de «edebi» bir yük taşımıyor. Büsbütün öztürkçeyle çevirmek gerek Sartre'ın yapıtlarını; çünkü bugün türkçede «hâtıra» sözcüğü bile, eski edebiyat anlayışlarıyla ilgili bir anlam artığı taşımaktadır. Bu yüzden Selâhattin Hilâv'ın «Bulantı» çevirisi, Sartre'a daha yakın bir çeviridir.

«Özgürlük Yolları»nın ikinci, üçüncü ciltlerinde, Sartre'ın Dos Passos'dan biçim bakımından yararlandığı bilinir. Gazete anlatışı gibi yalın, tarafsız, soğukkanlı bir anlatıştır bu; Sartre'ın başyapıtlarından olan «L'Enfance d'un Chef»de iyice belirdiği gibi, âdeta geçirgen, saydam, nesnel bir anlatıştır. Öte yandan Sartre'ın anlatışı ile doğalcıların (naturalistes) anlatışı arasında bir koşutluk bulunduğu bilinir. Özellikle Huysmans'ın anlatışıyla Sartre'ın anlatışı arasında bir yakınlık kurulur; bir bakıma, anlatış açısından doğalcı anlatışın yeniden doğuşudur bu. İçeriklere değgin bir doğalcılık (naturalisme viscéral) deyimi Sartre için kullanılmıştı.

Çok eski olmayan, ama gene de eski olan sözcükler de kullanmasına, yalın, nesnel, konuşmalarda keskin, apaçık Sartre anlatışını Türk dilinde yansıtmak için özel bir çaba göstermemesine karşın, gene de bir dil özeni göstermiştir çevirmen. Fransız dilindeki (et) sözcüğünü, türkçede hep (ve) olarak karşılamasaydı, çok daha iyi etmiş olacaktı. «Meydan» gazetesinde Onat Kutlar'ın belirttiği gibi doğru, yer yer de güzelleşen bir çeviridir bu.

«Özgürlük Yolları»nda Sartre, savaş ve bunalım yıllarının oluşturduğu kişileri ele alıyor. Ama onun, bu romanlarda ortaya koyduğu, çıkış yolu olmayan, kapalı, kül rengi çözülüş evrenini, sadece savaşa ve bunalımlara bağlamak yanlıştır. Çünkü Sartre, bu romanlardaki «durumlar»ı anlatarak, insan üzerine getirdiği felsefesinden söz açıyor, dünyaya bakışını ortaya koyuyor.

«İnsan gereksiz bir tutkudur» ve «bir yaşamın öyküsü, bir bozgunun öyküsüdür». Hiçbir kurtuluş yolu yoktur. Bu romanlar, gerçekten, bozgunla çözülüşün anlatımıdır; ama bozgunla çözülüş üzerinde bilinçlenmek istedikleri için, bir kafa tutma kılığına da bürünmektedirler. Bugün iyice görülüyor ki, nerede olursa olsun bilinçlenme bir utku (zafer) anlatımı kazanan bir davranıştır.

Çıkış yolu taşımıyan bu kapalı, donuk evrenin taşıdığı karamsarlık kaynağını nerden alıyor? Hemen söyliyeyim ki, kaynağını zorunsuzluktan (indéterminisme) alan bir karamsarlıktır bu. XIX. yüzyıl karamsarlığı zorunluluk (déterminisme) üzerine kurulmuş gibidir. Diyeceğim XIX. yüzyıl karamsarlarını, karamsarlığa götüren bir nesnenin (sevgi, kadın, para, özgürlük... vb.) elde edilemeyişidir sanki. Büyük karamsar Nerval bile melankolisini iki kadında simgeleştirdi. Bu karamsarlığın taşıdığı metafizik belirsizleşmiştir, kişi saltığın (mutlak) ardına düşmüştür ama bunu bazı nesnelerde simgeleştirmiştir, elde etmek istediği bir şey vardır onun. Bu çağda salt Nietzsche ile Rus nihilizmi, daha büyük ve açık bir metafizik taşır. Bir de Schopenhauer bilincin mutsuzluğunu, nedensizliği de göstererek ortaya koydu.

Bir XX. yüzyıl karamsarı olan Sartre'daki karamsarlıksa zorunsuzluk üzerine oturtulmuştur: bilinç saydamdır, özgürdür, bırakılmıştır; iyinin ve kötünün ötesindedir, kendini doğrulayamaz, neyi seçmesi gerektiği başlangıçta kesin olarak belli değildir, seçerken ona yol gösterecek bir ölçüsü de yoktur; bilinç özgürlüğe mahkûm edilmiştir, bu da bunaltıyı getirir. «Akıl Çağı»nın kahramanı Mathieu bu özgürlüğü yaşamakta, bu özgürlük üzerinde bilinçlenmekte, hem de bu özgürlüğü elde etmek istemektedir. Apaçık belli ki, sözünü ettiği, kaynağını zorunsuzlukta bulan bu karamsarlık büyük bir metafiziği taşımaktadır içinde. Gaston Bachelard'ın şu sözü aydınları yerinden oynatacak bir gerçeği söylüyor: «William James'den beri, bütün okumuş kişilerin, kaçınılmaz biçimde, bir metafizik ardından gittikleri sık sık söylendi durdu.»

Mathieu gibi Sartre da, çağımızın aydınları da bireysel konumları konusunda, çelişkisini ve kötümserliğini kendi içinde taşıyan, çözüm yolu göstermiyen bir metafiziğin ardındadırlar. Kişi yeryüzüne bırakılmıştır; bu bırakılmış olmanın da önceden verilmiş bir amacı yoktur; Tanrı da yoksa iyi ile kötü de yoktur; zorunsuzlukla oluşmakta olan, gözümüzün önüne serilmiş bu madde dünyası bilince yabancıdır; amaç ile anlam ardına düşen, bunları elde etmek isteyen bilinç, bu elde etmek istediği şeyler madde dünyasında olmadığı için, çelişki içindedir, trajiğine de böylece kavuşur. Bilincin yalnızlığıyla, dış dünyanın yabansılığıyla ilgili bu trajiği Dostoyevski de yapıtlarının değişik yerlerinde, bu arada «Uysal Kız» adlı hikâyesinin son bölümlerinde, çok güzel bir biçimde göstermişti

Apaçık çıkıyor ortaya: Sartre karamsarlığının dayandığı en önemli temel zorunluluklar, kendi-için-varlık (l'être-pour-soi), kendinde-varlık (l'être-en-soi) ayrımıdır. «Kişi yeryüzünde yabancı gibidir ve bu bayağı oyun onun bilincini ilgilendirmez.» Bu trajik ya da saçmalık karşısında yapılacak iki şey vardır: gülmek ya da kendini öldürmek.

Bu düşünceleri öne sürerken Sartre'ın yazarlığının ilk dönemini gözönünde tutuyorum yalnız: hikâyelerini ve romanlarını yayımladığı dönemi: yani «Duvar», «Bulantı», «Özgürlük Yolları», bir de ilk tiyatro oyunları, özellikle «Gizli Oturum.» Kendisi başlangıçtan beri eylemin, politikanın da içindeydi, politikada da bir kurtuluş yolu aradı. O her şeyi apaçık yazarak ve yaşıyarak düşünceleriyle, bireysel durumu arasındaki durumu aşmak

istedi. Bu çelişkiyi bütünüyle yaşamaktan da, ortaya koymaktan da çekinmedi. Bugünün burjuva toplumunda yaşayıp, burjuva katlarından geldikleri halde, bu çelişkiyi aştıklarını söyleyenlere inanmıyorum ben, bir uydurmacılık buluyorum onlarda.

Bilincinin acısını çekiyor Sartre, kendisi daha genç yaşlarda bu iki çıkış yolundan gülmek yolunu seçmişti (Duvar hikâyesinin kişisi gibi); son konuşmalarından biri olan Le Monde konuşmasında, onun bilincine varmış kişi için doğru olarak, insan için kurtuluş olmadığını söylüyor. «Kurtuluş» düşüncesinin aydın kişilere özgü bir metafizik olduğunu da biliyordur. Ama bu bilgi de çözmez bu sorunu. Beckett suskun, bilinçli ama soğuk bir tavırla sadece insanın çürüyüşünü ortaya koydu. Sartre, Beckett'e hayranlık duyuyor, ama onun, insan için hiç umut ışığı bırakmıyan olumsuzluğuna dokunuyor; kendisi de romanlarıyla bu çürüyüşü ortaya koymuştur aslında, bir farkla yalnız: o, bu çürüyüş üzerine, çıkış yolunu da göstermek çabasında olan bir felsefe de kurmuştu. Bence bir çırpınıştır bu sadece, bence Sartre bu bozgunu gösteren ve bu bozgunun bilincini getiren yazardır.

«Özgürlük Yolları»nın dördüncü kitabı neden yayımlanmadı? O süredeki tasarılara göre, dördüncü kitabın saçmayı ve çöküşü yaşayan kişilerin kurtuluş yolunu göstereceği, bir bileşim getireceği umuluyordu. Belki Sartre bunu böyle düşünüyordu, belki de başkalarının ona yüklediği bir sorumluluktu bu. Öyle sanıyorum ki bu bileşimin ortaya konulamıyacağını, konulmak istenirse pek cılız ve kuramsal (yaşantıdan uzak) bir bileşim olacağını biliyor Sartre. Belki Beckett örneği ona gösteriyor bunu. Belki saçmayı ve yadsımayı duyan, ortaya koyan başka bir çağdaşı Albert Camus örneği. Çünkü Camus «L'Homme Révolté»si ile böyle bir bileşim ortaya koymak, saçmayı ve nihilizmi aşmak istemişti: ortaya doğrulanamıyacak, cılız bir yapıt çıktı.

Kendi düşüncemi söyliyeyim: Sartre'ın «Bulantı»sı bir başyapıttır. «Özgürlük Yolları» da bir dünyayı koyar ortaya ama taşıdığı eğilimleri aynı çağlarda daha iyi anlatan romanlar da vardır: adı işbirlikçiye çıktığı için ulusalcı Fransızlarca unutturulmuş bir yazar olan Céline'in romanları. Burada bir de daha özel bir yazar olan Jean Gênet'yi de anmak gerekiyor.

Demir Özlü

Baskı tarihi : 27.2.1965